Zur Geschichte heiliger Tonkunst.

Eine Reihe einzelner Abhandlungen

von

Carl v. Winterfeld.

1. Theil.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1850.

Vorrede.

Die folgenden Blätter, auf lange vielleicht die letzten die ich der Öffentlichkeit übergebe, entstanden während der Wirren der vergangenen Jahre, als bildende und zerstörende Kräfte in wilder Gährung gegen einander rangen, deren feindlicher Kampf zwar den Glauben an eine höhere Leitung und Lösung nicht zu erschüttern vermochte, oft aber doch das Gemüth mit trüber Besorgniß wegen der nächsten Zukunft erfüllte. Bei der Verworrenheit aller Zustände schienen Wissenschaft und Kunst, die edelsten Kräfte, gefährdet; die Hoffnung neuen Aufschwungs heiligen Gesanges, die in gesicherten Verhältnissen der Kirche und der Schule allein ihre Begründung finden kann, schien, während das Band zwischen Beiden sich lockerte und mit völliger Auflösung drohte, immer mehr erbleichen, ja endlich entschwinden zu müssen. Allein standen nicht auch bildende, erneuende Kräfte den zerstörenden gegenüber? Durfte die Ungunst der Zeiten irgend Einen von der Pflicht entbinden, mit dem ihm anvertrauten Pfunde zu wuchern, so lange der Tag leuchte und ihm das Wirken gestatte, bis die Nacht gekommen

sei, die einem jeglichen sein Ziel setze? Überzeugt demnach daß ich nicht feiern dürfe auf dem mir angewiesenen Gebiete, wenn auch die reißenden Wogen der bewegten Zeit meine kaum gewonnene amtliche Wirksamkeit auf demselben hinweggeschwemmt hatten, war ich bestrebt, durch treuen Fleiß für die Zukunft mich kräftig zu erhalten, und mich daran zu trösten. Zwar keine große, umfassende Arbeit konnte gelingen während dieser Tage der Unruhe, des Schwankens zwischen Hoffnung und Enttäuschung, der innersten Gemüthserregung, wie jeder sein Vaterland Liebende sie empfinden mußte; doch konnte eine Reihe einzelner Forschungen und darauf gegründeter Abhandlungen, wie ich sie in dieser Schrift hingebe, mich fortwährend beschäftigen, in denen der aufmerksame Leser einen inneren lebendigen Zusammenhang nicht vermissen wird, so selbständig sie nebeneinander einherzugehen scheinen. Die Mehrzahl möge daher auch für sich selber einstehen; einigen nur habe ich kurze, erläuternde Bemerkungen mitzugeben.

Unter den von mir gegebenen Berichten über örtliche Gestaltungen des evangelischen Kirchengesanges können die beiden letzten allein als geschlossene gelten, alle übrigen nur nach Maaßgabe der mir vergönnt gewesenen Mittel. Sie sind Vorarbeiten für mich, sofern es mir noch gelingen sollte, durch Forschungen an Ort und Stelle sie zu vervollständigen; sie werden es für Andere seyn, die den Ausbau des von mir Begonnenen nach mir übernehmen möchten. Den thatsachlichen Theil dieser offen gebliebenen Berichte (wenn ich sie so nennen darf) wird man durchweg getrennt finden von meinen daraus gezogenen

Folgerungen; an jenen werden meine Nachfolger auf diesem Gebiete die Ergebnisse ihrer weiter gehenden Untersuchungen mit Zuversicht lehnen dürfen, und wenn dadurch die Sachlage sich erweitert und verändert, werden sie nicht nöthig haben meine Schlußfolgen erst noch zu widerlegen; denn diese sind alsdann auf einen beschränkteren und abweichenden Verhalt von Thatsachen gebaut, der keine genügende Grundlage mehr gewährt. Als vorläufiges Gesammtergebniß des von mir Erforschten dürfte ich etwa das Folgende bezeichnen: Zwei Gebiete evangelischen, allgemeinen Kirchengesanges stehen als hauptsächliche, selbständige, einander gegenüber in Europa: das Gebiet des deutsch-lutherischen, des französisch-calvinischen. Jenes das reichste, weil nicht eng in sich umgrenzt, und deshalb auch am Weitesten verzweigt, durch die nordischen Reiche bis hin nach Island; dieses das beschränktere, weil strengest in sich geschlossen, und meist da nur von jenem andern berührt, wo es germanische Stämme in sich schließt, die durch Gemeinschaft des Bekenntnisses ihm angehören. Jenes erste hätte ich bis Island, seine äußerste Nordgrenze, zu verfolgen gewünscht, da es mir gelungen war, eine ältere, den Zeitraum von 1594 bis 1691 umfassende Quelle über den Zustand des dortigen Kirchengesanges aufzufinden. Allein es mangelte mir die Gelegenheit, diesen mit dem des Mutterlandes, Dänemark, in Verbindung zu bringen, ohne welche ein deutliches Bild auch von nur bedingter Vollständigkeit zu geben nicht möglich war. Ich habe deswegen das bisher Erforschte bis zu günstigern Tagen zurückgelegt, und begnüge mich, darüber folgende kurze

Andeutung zu geben. Die erwähnte Quelle ist das im Jahre 1594 zu Skalholt in Island von Gudbrandur Thorlakson herausgegebene „Almenneleg Messusaungs Book" mit einer Vorrede des Bischofs Oddo Einarsson; ein Buch, von dem 1691 eine sechste Ausgabe ebendaselbst von Jon Snorrasyn gedruckt wurde. Es enthält — neben den liturgischen Gesängen in strengerem Sinne — 64 aus dem deutschen lutherischen Kirchengesange urkundlich entlehnte Melodieen, und zwar (auch in der zuletzt erwähnten späteren Ausgabe) ausschließend des 16. Jahrhunderts; Melodieen, die in Tonart und Rhythmus, selbst im rhythmischen Wechsel, durchaus in ursprünglicher Gestalt erscheinen, wenn auch bei Übertragung der Lieder, aus sprachlicher Rücksicht, in den Strophen und also auch den Melodieen, unbedeutende, unwesentliche Abweichungen entstanden sind. Von 26 andern Singweisen (also der Minderzahl) vermochte ich den Ursprung nicht zu entdecken, obgleich die Strophen von mehren ihrer Lieder dem deutschen Kirchengesange gemeinschaftlich sind. Ob einige derselben, und welche, dem Mutterlande angehören, war nicht zu erforschen; drei unter ihnen, ganz eigenthümlichen Gepräges, deuteten auf einheimischen Ursprung, und schienen die Vermuthung zu begründen, daß auch hier, im hohen Norden, die Weisen älterer Volkslieder in dem allgemeinen Kirchengesange eine neue Heimath gefunden haben, und dadurch erhalten geblieben sind. Daß in England ein Ähnliches stattgefunden, glaube ich nicht voraussetzen zu dürfen; der dortige Kirchengesang (soweit die Psalmodie ihm Raum verstattet) nimmt, wie der ihm gewidmete

Abschnitt zeigt, nur geringen Theil an jenen beiden Hauptgebieten, und hat durch Umbildung einzelner entlehnter Melodieen, durch liedmäßige Ausgestaltung beliebter Motive aus größeren Tonwerken, zumeist aber durch Anbequemung geistlicher Lieder zu beliebten Weisen heimischer Meister der drei letzten Jahrhunderte sich gebildet, ohne die Grenzen des Landes mit diesem ihm eigenthümlich gebliebenen Theile zu überschreiten. Der Kirchengesang der böhmisch-mährischen Brüder bestand zwar während des 16. Jahrhunderts in sehr eigenthümlicher Ausbildung, die ihn wohl berechtigen würde, neben jenen zwei Hauptgebieten als ein drittes aufgestellt zu werden. Allein jene ältere Brüderkirche ist untergegangen, ihr heiliger Gesang ist in der neueren Brüdergemeine nur durch 32 Melodieen noch vertreten, von denen die Hälfte, 16, nicht einmal heimische, sondern aus mittelalterlichem, lateinischem Gesange entlehnte sind; zwölfen unter ihnen sind spätere Nebenweisen beigegeben, die auf abgekommenen, mindestens seltenen Gebrauch deuten; zufolge einer früheren Untersuchung (Ev. K.G. I., 2. Buch, 2. Abschnitt) können von den in das Choralbuch der Brüder von 1784 aufgenommenen Melodieen nur vier (Art 22m. 122. 256a. 471a) als einheimischen Ursprungs gelten, und wenn von diesen nur eine (Art 122: „Den Vater dort oben" ꝛc.) keine zweite Weise neben sich hat, so ist es klar, daß der eigentliche Kern des alten Brüdergesanges in dem herrnhutischen nicht mehr fortlebt, und dieser (aus den seines Orts entwickelten Gründen) nur als Nebenzweig des lutherischen betrachtet werden kann.

Die große Seltenheit der dreistimmigen Tonsätze des berühmten Clemens non Papa über die Melodieen der „Souter Liedekens" schien mir die Aufnahme eines näheren Berichts über dieses Werk zu rechtfertigen, eben wie einiger Beispiele aus demselben. Die Wahl hat solche Sätze getroffen in denen rhythmischer Wechsel vorherrscht, (s. Seite 49, 51, 53) und damit man diesen sofort schon mit dem Auge erkenne, habe ich die rhythmische Abtheilung der taktischen vorgezogen; auch deshalb schon, weil in Sätzen wo die Stimmen einander durchkreuzen, und Ton an Ton in gleichmäßigem Fortschritte nicht an einander geschlossen sind, die rhythmische, durch die Hauptmelodie bedingte Gliederung nicht sofort sich kundgiebt. Durch die Ausführung allein kann sich bewähren ob diese Gliederung richtig aufgefaßt worden; denn auch bei taktischer Aufzeichnung und Abtheilung — wie ich es vielfach erprobt habe — macht sie für das aufmerksame Ohr sich geltend, und es ist ganz vergebens einem solchen Satze das Gleichmaaß aufzudringen. Eine neuerdings aufgestellte Ansicht, wonach der rhythmische Wechsel „eine mangelhafte, unreife, das Gepräge der Kindheit an sich tragende Form" genannt wird, „eine unanwendbare Verlegung langer Sylben auf leichte Takttheile und ihr nachheriges Hinüberziehen auf schwere, gute Takttheile und umgekehrt *rc.*, eine Verschmelzung ungleicher Taktarten, Verdrehung des Taktgewichtes, eine für unsere gegenwärtigen Musikverhältnisse völlig unbrauchbare rhythmische Form" *rc.* glaube ich den Meisterstücken eines Palestrina, Gabrieli, Eccard *rc.* gegenüber, die ihr zufolge als kindische Versuche erscheinen müßten,

nicht erst widerlegen, noch dasjenige wiederholen zu dürfen, was ich zu Vermeidung aller Mißverständnisse dieser eigenthümlichen rhythmischen Gestaltung in meinen früheren Schriften ausführlich gesagt habe. (Gabrieli, I. S. 135—137. Ev. Kirchengesang, I. S. 56 u. ff. Über Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges ꝛc. S. 18—20.) Um keinem Zweifel über die bei meiner Aufzeichnung beobachteten Grundsätze Raum zu lassen, hätte ich höchstens noch beizufügen, daß Syncopen in strengerem Verstande bei Singweisen die aus dem Volksgesange stammen, nicht vorauszusetzen sind, da man diese sich allezeit einstimmig zu denken hat, jene rhythmische Form aber erst durch mehrstimmigen Tonsatz Geltung und Bedeutsamkeit gewinnt; daß man dieselbe also aufzulösen hat, etwa mit Ausnahme länger verweilender Schlußfälle, wo auch der einstimmige Vortrag sie geltend macht. Habe ich endlich in meiner jüngsten Schrift auch im Gemeinegesange für die Herstellung der ursprünglichen Form älterer geistlicher Weisen, in denen rhythmischer Wechsel vorherrscht, mich ausgesprochen, so beruht die Entscheidung der Frage: ob eine solche Herstellung möglich und empfehlenswerth sei? lediglich auf Beantwortung der andern: ob jene rhythmische Form noch eine gesunde, kräftige Wurzel im Volke habe? Erproben läßt sich dieses auf keinem andern Wege, als wenn man einfache gediegene Tonsätze geistlicher, auf dieser Form beruhender Weisen den Gemeinen im Chorgesange öfter zum Gehör bringt. Durch einen auch nur mittelmäßig beschulten Chor gesunder, reiner Stimmen ist dieses ohne Mühe zu bewirken, wenn man das

von mir (Über Herst. rc. S. 133) beobachtete und empfohlene Verfahren beobachtet. Unmittelbar mit der Gemeine angestellte Versuche halte ich für durchaus unzweckmäßig; sie würden verwirrend und andachtstörend seyn, selbst vorhergehende Belehrung dürfte schwerlich zum Ziele führen, denn Wenige würden darauf eingehen mögen noch können. Die unmittelbare Anschauung ist das einzig Wirksame, durch sie allein kann der schlummernde Sinn geweckt und bei nur einiger Befähigung zuerst das innere, dann das laute, allgemeine Einstimmen in die ursprüngliche Gesangsform gesichert werden, wenn man diesem nicht mit zu hitzigem Eifer nachstrebt. Zeigt sich, solcher Vorbereitungen, solchen treuen und vorsichtigen Fleißes ungeachtet ein gänzlicher Mangel des Anklanges, ist man genöthigt anzunehmen, daß die Wurzel der besprochenen Form im Volksleben völlig erstorben sei; wer würde dann für die Herstellung derselben sich noch bemühen dürfen, oder wer möchte wagen, sie denen aufzudrängen für die sie nicht mehr vorhanden ist? Kann die Herstellung des verloren Gegangenen je einen andern Sinn haben, als den Wunsch, das allgemeine Leben dadurch zu erfrischen und zu erkräftigen? kann man ohne Thorheit überall nur daran denken, eine bloße antiquarische Grille (wofür jene Erneuerung bei Vielen gilt) gegen das Widerstreben derer geltend machen zu wollen, denen man das Bessere zwar in lauterer Gestalt darzubieten und ihnen Gelegenheit zu geben hat es zu erkennen, dann aber die Annahme ihrem freien Entschlusse zu überlassen hat, da nach Inhalt und

Form nichts erklingen soll in der Kirche, das nicht aus Aller Herzen lebendig hervorquillt?

Man ist aber auch geneigt anzunehmen, daß gegen das einhellige Zeugniß älterer einfacher Melodieenbücher und der in Fassung der Singweisen ihnen übereinstimmenden, seit Lucas Osiander mehrfach erschienenen Chorbücher, deren Urheber in ihren Vorreden ausdrücklich den Wunsch kund geben, daß die Gemeinen an den Chorgesang sich lehnen, in denselben einstimmen möchten, ja, welche die Erfüllung dieses Wunsches freudig bezeugen — daß gegen jene Zeugnisse die Gemeinen dennoch schon in frühester Zeit nicht dem Aufgezeichneten gemäß gesungen, sondern ein Anderes — etwa nach Art der jetzt allgemein gewordenen Fassung der Melodieen — an dessen Stelle gesetzt hätten. Einen vorzüglich treffenden, ja schlagenden Beweis für diese Voraussetzung will man in einem Briefe Christian Flors an Rist finden, den dieser in der Vorrede zu dem zweiten Theile seines „Seelenparadieses" (1662) mittheilt. Flor hatte zu den Liedern seines Dichters Melodieen gesetzt die fast in jeder Zeile eine neue Taktart bringend und mit vielen Verkräuselungen aufgeputzt, Jnem den Zweifel erregt hatten, ob der kirchliche Styl wohl darin beobachtet sei? was von dem Sänger in seinem Rückschreiben kräftigst bevorwortet, zugleich aber an Beispielen gezeigt wurde, wie man unter alleinigem Beibehalten der wesentlichen Töne der Melodieen und deren Zurückführen auf vollkommen gleiche Geltung, auch den strengsten Anforderungen kirchlichen Ernstes genügen könne. Es ist nicht abzusehen was aus dieser Thatsache

für das zu Beweisende gefolgert werden könne; vielmehr hätte man kaum eine weniger passende, noch minder glückliche Begründung der aufgestellten Behauptung finden können. Zunächst ist es außer Zweifel, daß, wo man für den allgemeinen Kirchengesang von einem mehr oder minder fremden Gebiete Melodieen entlehnte — von weltlichen, von Andachtliedern ohne ausdrückliche Bestimmung für kirchlichen Gebrauch, von geistlichen Chorgesängen — dieses selten ohne Anbequemung geschahe, deren Art und Weise theils auf dem Verhältnisse der früheren Bestimmung dieser Weisen zu ihrer neuen beruhte, theils auf der Befähigung der Gemeinen die sich dieselben aneigneten. So hat Mühlhausen in Thüringen die Melodieen der Festgesänge seines Ahle mit allen ihren wechselnden Maaßen in den allgemeinen Kirchengesang aufgenommen, während für minder sangeskundige Gemeinen anderer Orte bei Aneignung von Singweisen ähnlichen Ursprunges es der größeren oder geringeren, ihren Kräften angemessenen Vereinfachung bedurfte. Diese Thatsache ist in meinen geschichtlichen Darstellungen so wenig in Abrede gestellt, daß sie vielmehr an vielen Orten ganz offen dargelegt, wie sie denn auch in gegenwärtiger Schrift zu finden ist. (S. Seite 74 — 77 in Vergl. mit Beisp. 148. 149. Th. I. Ev. K.G.) War aber das Angeeignete und Anbequemte in ein kirchliches Melodieenbuch einmal übergegangen: welcher erdenkliche Grund konnte vorhanden seyn, es in anderer, als der für unmittelbaren Gebrauch bestimmten Gestalt aufzuzeichnen? Nun sind aber die beiden Theile des Ristschen Seelenparadieses keine kirchlichen Melo-

dienbücher, sie sind Zusammenstellungen von Andachtliedern in einer bestimmten, einzelnen Richtung; auf vollständiges Genügen für kirchliche Bedürfnisse ist in ihnen auch nicht im Mindesten Rücksicht genommen, sie lehnen sich an einzelne Sprüche des alten und neuen Testaments und gewähren nur die Möglichkeit einer Auswahl des Passendsten aus ihnen für die Kirche. Aus dem ersten Theile sind aber nur 11 Lieder und keine Melodie örtlich in kirchliche Sammlungen übergegangen (s. Ev. K.G. II. S. 410), aus dem zweiten 9 Lieder und eine einzige Singweise und eben nur eine solche, die der von Flor vorgeschlagenen Anbequemung nicht bedurfte (Ebd. S. 412). Was folgt also aus diesen Büchern, als die Bestätigung einer unbezweifelten, wenn es nöthig wäre auf anderem Wege viel überzeugender festzustellenden Thatsache, die für den gegenwärtigen Zweck aber vollkommen unerheblich ist?

Die letzte dieser Schrift angehängte Abhandlung scheint zwar der durch den Gesammttitel ausgedrückten Bestimmung derselben fern zu stehen, da sie mehr mit der Bühne als der Kirche sich beschäftigt; ihre nähere Prüfung wird jedoch die Fäden nicht verkennen lassen, durch welche sie auch mit dieser letzten im Zusammenhange steht. Immer wird durch sie die Überzeugung wieder begründet werden, daß, wenn wir auch eine an ganz andere Lebensbedingungen als die der Gegenwart geknüpfte Vergangenheit zurückzurufen nicht vermögen, doch ein selbst verfehltes Streben danach niemals ganz fruchtlos seyn wird, sofern es fortglimmende Funken wahren Lebens

wieder anfacht, möge dann immerhin ein ganz Anderes unter unsern Händen entstehen als das von uns Erstrebte: denn in diesem Erneuen beruht der wahrhafte Fortschritt, nicht in dem Zerstören noch lebensfähiger Keime um damit ein vermeintlich selbständiges Neue zu düngen. So thut es oft auch Noth, die edlen Blüten vergangener Tage in aller Treue uns wieder hervorzurufen, um an ihnen uns zu erheben und zu kräftigen; ja, wir werden selbst nicht selten die Hoffnung nähren dürfen, daß sie uns wieder erscheinen können, sofern sie einem noch triebkräftigen nur vernachlässigten Stamme entsprossen; wer diesen unbedachtsam zerstört, tödtet damit unwiederbringlich ein der Zukunft entgegenkeimendes Leben.

Für die eingestreuten kurzen Abhandlungen über einzelne Meister und Werke habe ich nicht erst die Gunst Derer in Anspruch zu nehmen, die sich im Besitze meines größeren Werkes über den evangelischen Kirchengesang befinden; ich habe hier Gelegenheit genommen Erläuterungen und Zusätze aufzunehmen, wie sie dort dem zweiten und dritten Theile beigefügt sind und für diesen letzteren namentlich keine andere Stelle hätten finden können. Sie sind jedoch möglichst selbständig gehalten, werden also, wie ich hoffe, auch denen nicht unwillkommen seyn, die sich mit dieser Schrift ohne Bezug auf jene frühere befreunden mögen.

Inhalt.

I.

Die ältesten Quellen geistlicher Singweisen der evangelischen Kirche für Nord- und Süddeutschland.

Die Reihe einfacher, zum Gebrauche der Gemeinen bestimmter kirchlicher Melodieenbücher beginnt für Norddeutschland mit dem s. g. Erfurter Enchiridion, für Süddeutschland mit den drei Theilen des zu Straßburg erschienenen Teutschen Kirchenamts mit Lobgesängen. Beide Bücher hat Wackernagel zwar schon beschrieben, sowohl in seinem Werke „das deutsche Kirchenlied von Martin Luther bis auf Nicolaus Herman und Ambrosius Blaurer", als in seiner Ausgabe der Lieder Luthers, ohne jedoch auf die Melodieen anders Rücksicht zu nehmen, als durch die Angabe der Lieder, denen solche mitgegeben sind. Diese Angabe ist aber für den nicht genügend, der über Ursprung und Alter der Singweisen sich unterrichten will, da in deren Wahl Nord- und Süddeutschland nicht selten auseinandergehen, eine nähere unzweideutige Bezeichnung derselben also für den Forscher unbedingt Noth thut. Auch muß man, um über den Inhalt dieser Bücher sich zu unterrichten, die Zahlenangaben der Beschreibungen W.'s erst mit den Nummern vergleichen, welche die einzelnen Lieder in seinen Werken haben, und danach selber eine Übersicht sich zusammenstellen.

Diese Mängel zu ergänzen sind die vorliegenden Blätter bestimmt. Sie beschränken sich jedoch allein auf nähere Angabe der liedhaften Melodieen; die blos psalmodisch zu liturgischen Gesängen vorgetragenen liegen außer dem Kreise unseres ergänzenden Berichtes, der sich begnügen wird, wo unsere Bücher dergleichen bringen, ihr Vorhandenseyn zu bemerken, denn ihre vollständige Mittheilung würde über die Grenzen des hier vergönnten Raumes hinausgehen. Das aber konnten wir uns nicht versagen, die Überschriften der einzelnen Lieder in beiden Büchern mitzutheilen, eben so wie einen Auszug der Ordnung des Hauptgottesdienstes (der Messe) für die Kirche zu Straßburg, welche das erste der daselbst erschienenen Kirchenämter enthält; beides ist für sein Zeitalter bezeichnend, und läßt uns ein lebendiges Bild desselben gewinnen.

Um nicht eine jede Melodie vollständig aufzeichnen zu dürfen, sind die Werke des Verfassers dieser Blätter, welche sie einfach oder in mehrstimmigen Tonsätzen mittheilen (der evangelische Kirchengesang ꝛc., Dr. Martin Luthers deutsche geistliche Lieder ꝛc.) unter genauer Angabe der Nummer, Seitenzahl ꝛc. in Bezug genommen. Die Angabe mancher Tonsätze, die nur kontrapunktische Ausführungen über diese Singweisen enthalten, bei denen dieselben nicht ganz und unzertrennt erscheinen, ist um der Vollständigkeit zu genügen, nicht für überflüssig erachtet worden. Wo Zahlen mit Bezug auf den „evangelischen Kirchengesang" beigefügt sind, beziehen sich dieselben immer auf die Musikbeilagen.

I. Das Erfurter Enchiridion.

Enchiridion | Oder eyn Handbuchlein | eynem yetzlichem Christen fast nutzlich | bey sich zu haben, zur stetter vbung | vnnd trachtung geystlicher ge | senge, vnd Psalmen, Recht | schaffen vnnd kunstlich | vertheutscht. | M.CCCCC.XXIIII | ¶ Am ende dyses Buchleins wyrstu fin | den eyn Register, in welchē klerlich | angezeygt ist was vnd wie viell | Gesenge hieryn begriffen sindt |

¶ Mit dyesen vnd der gleychen Gesengē | sollt mann byllich die iungenn | iugendtt aufferzyhen.

Allen Christen sey Gnad,

vn̄ fryd von Got unserm hern allezeyt, Amen.

(Die Vorrede s. in Wackernagels Kirchenlied, S. 789. N. III.)

I. Folget zcum ersten die zehenn gebot | Gottes auff den thon, In Gottes | namen farenn wyr.

1) die bekannte Weise des Liedes: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot", in weißen Noten und mit vorgezeichnetem b.

(Vergl. ev. Kirchengesang Th. III. 110 der Beispiele. Luthers Lieder ꝛc. XIV. N. I. S. 45.

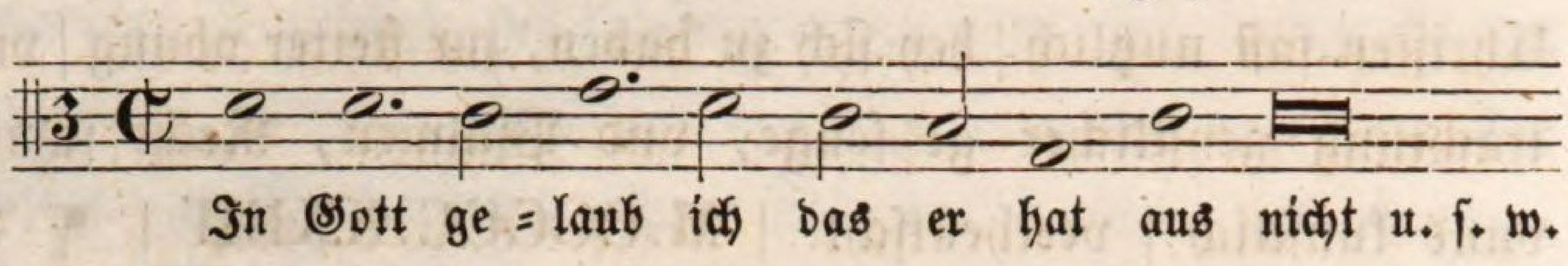
II. Folget eyn hübsch Evangelisch lied, | welchs man singt vor der Predig. Nun freut euch lieben Christengmeyn ꝛc.

2) die Melodie des Liedes: „Es ist das heil uns kommen her ꝛc." in G und in weißen Noten. (Vergl. ev. K.G. Beisp. Th. I. 12. 43. 46. 54. 98. 132. Luth. L. XXI. N. I. S. 59.)

III. Eyn hubsch Lied D. Sperati. auff den | Thon, wie mann oben singt, Nu | frewt euch lieben christē gemein. |

Es ist das Heil uns kommen her ꝛc. Ohne Wiederbeifügung der Melodie.

IV. Eynn gesang D. Sperati, zu bekennen | den glawbenn auß dem alten | vnnd newen Testament | gegrundet.

3. 

V. Eyn gesang D. Sperati, zu bitten vmb | folgung der besserung auß dem wordt | Gottes, wie oben im nehsten Thon. | Hilf Gott, wie ist der Menschen not so groß ꝛc.

VI. Der Lobgsang Mitten wyr im Leben.

VII. Der gsang, Gott sey gelobet.

VIII. Ein deutsch hymnus, oder lobgsang (Gelobet seystu Jhesu Christ.

IX. Folget der Christlich Glawb in dem | Thon. Wyr sollen alle glawben | in eynen Gott.

(V — IX ohne beigegebene Melodieen.)

X. Eyn lobgsang von Christo.

4) Herr Christ der eynig gots son ꝛc. (mit seiner bekannten Melodie, der neben dem Schlüssel nur kein b vorgezeichnet ist. Vielleicht — was bei dem durchaus fehlerhaften Notendrucke vorausgesetzt werden darf — ist nur der Schlüssel ein unrichtiger; soll er der Mezzo Sopran-Schlüssel auf der zweiten Linie von unten seyn, so ist die Aufzeichnung richtig; der Grundton wird dann C, wodurch alle melodischen Verhältnisse auch ihre wahre Bedeutung erhalten.)

(Ev. K. G. I. 78. 133. II. 99. 115. 140. III. 105.)

XI. Das Lied Johannes Hus gebessert. Jhesus Christus vnser heyland, der von uns ꝛc.

5) Die bekannte dorische Weise. S. Luth. L. XIX. S. 55.

Hyr nach folgenn etzliche | Psalmen, Vnd zum ersten der cxxvij | Psalm, beati ōes qui timent dūm, | im nehsten thon S. Johannis | Huß.

XII. Woll dem der in Gottes forcht steht, ꝛc. (ohne Melodie.)

XIII. Der xi. Psalm. Saluum me fac.

Ach Got von hymel sych darein, ꝛc.

6) Die hypophrygische Melodie, wie sie Ev. K.G. I. 14. unter den Beispielen aufgezeichnet ist. Vergl. auch Luth. L. XXI. N. III. und unter den beigegebenen Tonsätzen N. IX. Sie beginnt hier mit a, doch ist dem vorgezeichneten Tenorschlüssel kein b beigefügt. Die melodischen Verhältnisse werden aber richtig, wenn man den M. Sopranschlüssel als vorgezeichnet annimmt.

XIV. Psalm cxxiij. Nisi quia dūs. In dem | Thon. als man singt den xi. Psalm. |

Wo Gott der herr nicht bey uns helt ꝛc.

XV. Der xiij. Psalm. Dixit insipiens in cor. | auff den Thon. Saluum me fac. |

Es spricht der vnweißen mund wol ꝛc.

XVI. Der cxxx. Psalm. De profundis. Im | thon Saluum me fac. |

Auß tiefer not schrey ich zu dir ꝛc.
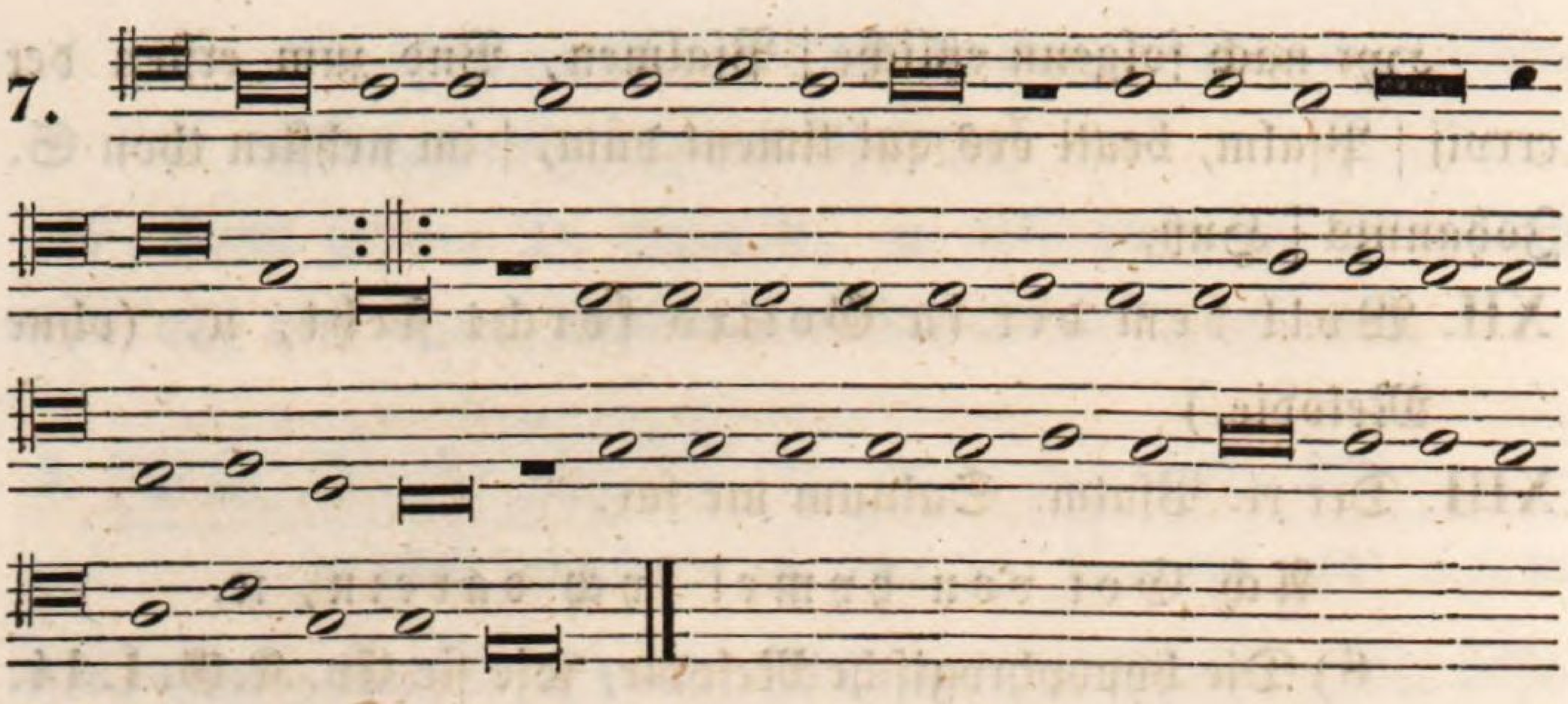
Die zweite Strophe dieses Psalmliedes lautet hier:

Eß steht bey deiner macht allein, die sunden zu | vergebē. Das dich förcht beide groß vñ klein, | auch in dem besten leben. Darūb auff got will | hoffen ich, mein hertz auff yn sol lassen sich. | Ich wil seins worts erharren.

XVII. Der L. Psalm. Miserere mei deus.

Erbarm dich meyn o herre Got ꝛc.

7.



XVIII. Der lxvj. Psalm. Deus misereatur.

Es wolt vns Got genedig seyn, ꝛc.

(ohne Melodie)

XIX. Das lyed Christ ist erstandē Gebessert.

Christ lag in Todesbanden ꝛc.

8) Ev. K.G. I. 16. 63. 74. Luth. L. VIII. S. 33.

XX. Eyn lobgesang auff das Osterfest.

Jhesus Christ vnnser Heyland, der denn todt ꝛc.

9) Luth. L. IX. N. II. S. 33.

Folgen die Hymnus, Und zcu dem | Ersten, Veni creator spiritus.

XXI. Kom got schepfer, heil. Geist ꝛc.

10) Die von J. Eccard behandelte preußische Singart. (Ev. K.G. I. 119. Luth. L. X. N. 1. S. 37.)

Die Schlußnote heißt hier f statt g; ein bloßer Druckfehler.

Folget der gesang Veni sancte spiritus | den man singt von dem heyligen | geyst, Gar nutzlich vnd gutt.

XXII. Komm heyliger geyst herre got ꝛc.

11) Die Melodie erscheint hier mit denselben Irrthümern, wie in dem Breslauer Gesangbuche von 1525, das hierin als bloßer Nachdruck zu erachten ist.

(Ev. K.G. I. 127. Luth. L. XI. S. 39.)

Hymnus Veni redemptor gentium

XXIII. Nu kom der Heyden ꝛc.

12) Ev. K.G. I. 118. Luth. L. I. S. 21.)

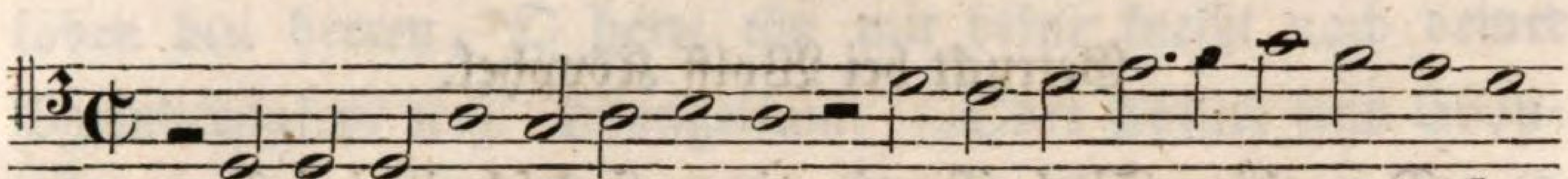
Der Hymnus, A solis ortu ꝛc.

XXIV. Christum wir sollen loben schon ꝛc.

13) Luth. L. Anmerkung zu N. II. S. 24. In dieser zusammengedrängten Fassung erscheint hier die Melodie. Vergl. auch Ev. K.G. I. 15. II. 17.

XXV. Eynn hübsch lyed den weg vnser | Seligkeyt betreffent.

14) In Jhesus namen hebenn wir an ꝛc.



u. s. w.

XXVI. Eynn hubsch lyed von denn zcweyen | Marteren Christi, zu Brussel von den | Sophisten zcu Loven verbrandt.

15) Eyn newes lyed wyr heben an ꝛc. (Luth. L. XXXV. S. 88.)

Folget das Register ꝛc.

Gedruckt zu Erffordt zcum Schwartzen Hornn, bey der Kremer brucken.

im

M.D.xxiiij Jar.

Sechs und zwanzig Lieder mit funfzehn beigegebenen Melodieen. Eigene Melodieen erhalten die Lieder II, V — IX, XII, XIV, XV, XVI (die phrygische) XVIII, erst in Walters „Geistliche gesangk buchleyn" 1524; N. XIII erscheint dort mit einer andern Singweise (Luth. L. XXI. N. II. S. 59. Ges. Beilagen N. VII.); N. XVII mit der jetzt noch üblichen phrygischen.

II. Die Straßburger Kirchenämter.

A.

Teutsch | Kirchē.ampt mit | lobgesengen, vñ götlichen psal|men, wie es die gemein zu | Straßburg singt vñ halt | mit mer gantz Christ- | lichē gebettē, dañ | vorgetruckt.

Singet dem Herren eyn Neüw lied, | Das er wunder than hatt. Psal. 98. | Singet frölich Gott, der unser sterck ist, | Iauchzet dem Gott. Iacob. Psal. 81.

Getruckt bei Wolff Köpphel.

Der obige Titel ist mit einer Holzschnitteinfassung umgeben. Oben zwischen dem Stier und dem geflügelten Löwen des Lucas und Marcus erscheint Gott der Vater, von geflügelten Engelsköpfen in Wolken umgeben, unter ihm der h. Geist in Taubengestalt. Links, der Länge nach, die Taufe Christi im Jordan, der h. Geist als Taube darüber schwebend, über ihm die Worte: Den höret. Rechts, eben so der Länge nach, Christi Predigt nach Marc. I, darüber ein Täflein mit den Worten: Glaubet dem Evangelio. Marci I. Unten, zwischen dem Adler des Johannes und dem Engel des Matthäus ein Täflein, von zwei Engeln gehalten, worauf ein Stein abgebildet ist, mit der Inschrift auf zwei Seitenflächen: Christus Eckstein.

Vorred. | Es haben die diener des worts zu | Straßburg, dem altē gebrauch, | so viel möglich ist, nachgeben, | vnd also nachgeende ordnung des gesangs | der Meß, vnnd vesper rc. Christlicher weyß | furgenommen, dariñ wir von der gemein | täglich befunden grossen fürgang vnd me- | rung des glaubens. Deßhalb hab ich sye | neben andern gebetten getruckt. Allein sey | gewarnet, das du nit achtest, als ob sollich | ordnung müsse

gehaltē werden, dann hye= | nach findestu, welchs sey das | haubtstuck der Meß. | Gehab dich wol. |

Ordnung der Meß so | die kirch zu Straßburg yetzt | noch haltet.

Ein Gebet geht voran. Ihm schließt sich an: „das introit oder anfang der Meß" ꝛc. mit Tonzeichen: „Ich hab geruft in gantzē hertzen o Gott erhör mich" ꝛc. Es folgen Kyrieleison, Gloria (Glory sei gott in d höhe) ebenfalls mit Singzeichen, welche dagegen dem folgenden Gebete und der Epistel fehlen; sie erscheinen wieder bei dem daran gereihten Alleluja (All: loben den herren, O herre thu mit deinē knecht nach deiner Barmherzigkeyt ꝛc.). Evangelium. („Oder Epistel und Evangelia von der zeyt. Auch lesen etlich ein Buch uß der geschrift vor die Epistel, vnd ein Evangelisten all' Sonntag eyn stuck, damitt der verstand aneinander hangt"). — Folget die Predig. Darnach der Glaub. (mit Singzeichen: „Ich glaub' in got Vater den almechtigen" ꝛc.; das folgende dagegen ohne dieselben: „das groß Patrem das man nennet Symbolum Nicenum würt von etlichen gesungen: Ich glaub in einen gott, den allmechtigen vatter ꝛc.) — Ermanung gegen dem Volk — In des herren nachtmal die vorred (Präfatio) — Sanctus — Benedictus — Anfang der rechten waren Meß, vnd des heren Nachtmal (die Einsetzungsworte). Gebet des Priesters — Agnus Dei („du lemblein gottes, der du hiennymbst die sünd der welt" ꝛc.). Gebet, Ermahnung, Austheilung des Abendmahls; alles vom Glauben ab ohne Tonzeichen. — Folget das Commun oder danksagung der gemein ꝛc.

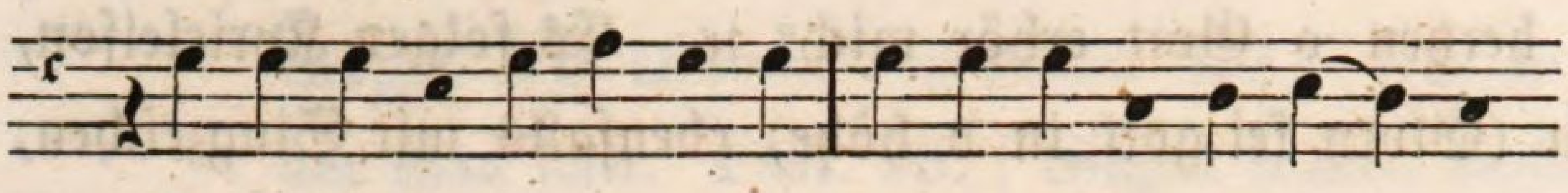
I. Gott sei gelobet ꝛc.

1) Die bekannte Melodie, Ev. K.G. I. 152. desgl. Luth. L. XX. S. 57, nur daß die dritte Zeile nach dem Grundtone hin ausweicht.
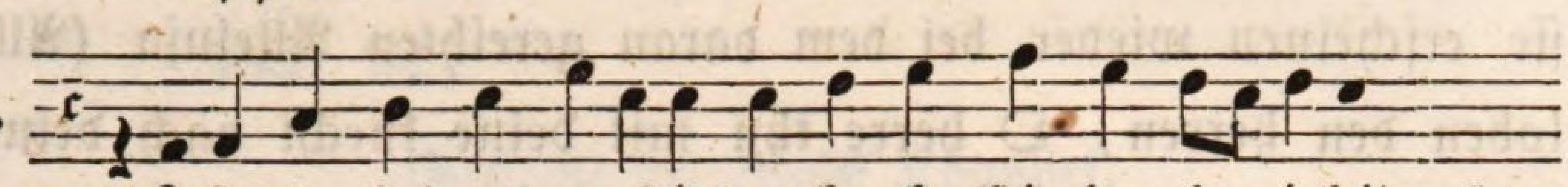
Ordnung der Vesper. „Zum ersten singt man ein Psalmen | welchen man wil. Wie her|nach sol. |

II. Der cxij. Psalm | Laudate pueri dominum.

2) Die Melodie hier, wie durch alle Theile des Buches in schwarzen Choralnoten. O jr knecht loben den herren, sein namen sollen jr eren ꝛc.

 u. s. w.

III. Antiphona.

3. 

Jesus der hat uns zugeseit dem kranken sein barmher=zigkeit u. s. w.

IV. Der Cxxix Psalm. De profundis.

4) Vß tieffer not ꝛc. Die Mel. (die ionische) s. Ev. K.G. I. 135. Luth. L. XXVI. N. II. S. 72, Musikbeilagen V, VI. Auch hier, wie im Erfurter Enchiridion, ist die zweite und dritte Strophe des Liedes zusammengezogen.

V. Der lxvj Psalm, Deus misereatur.

5) Es wöll uns got genedig sein. Mit seiner phrygischen, eigenen Melodie, (Luth. L. XXIV. S. 66.) für welche Walter die des späteren Liedes: „Christ unser Herr zum Jordan kam" ꝛc. giebt.

VI. Der eilfft Psalm, Saluum me fac.

6) Ach Gott von himel sieh darein. Mit seiner mixolydischen Singweise. (S. Ev. K.G. I. 17. 45. Luth. L. XXI. N. IV. S. 60; Musikbeilagen VIII. S. 114.

VII. Der xij Psalm. Vsquequo.

7) Ach Gott wie lang vergissest mein ꝛc. Mel. Ev. K.G. II. N. 8.

Darnach anstatt des Capitels lißt der pfarrher etwas auß der heyligen geschrift, des neüwen oder alten Testaments, vnd legt das kurtzlich uß dem volk.

Darnach volget das | Magnificat, ein gesang der junck-frau|wen Marie.

VIII. Mein Seel erhebt den Herren mein rc.

8) Das Lied Symphorian Pollio's mit seiner Melodie. S. Ev. K.G. I. 50.

Dem Magnificat folgt die Collect, doch nur beispiels-, nicht vorschriftsweise; es wird von ihr nur verlangt, daß sie im Allgemeinen im Geiste Gottes geschehe, zur Ermahnung und Lehre gereiche. Dann das Lied N. V. (Es woll uns Gott genä-dig seyn). Zum Schlusse bittet der Pfarrer die Gemeine, für ihn zu beten, er wolle für sie ein Gleiches thun; er ermahnt sie, die armen Leute sich befohlen seyn zu lassen.

Ordnung so man halt | an den tagen, so man allein ver-kündi|get das wort gottes, und halt | kein Ampt oder Meß.

Vor der Predigt einen Psalm „welchen man will" Oder das geystlich Lied:

IX. Nun bitten wir den heyligen geist rc.

9) S. Ev. K.G. I. 15. Luth. L. XII. S. 41.

Nach der Predigt wieder der Psalm N. V.

Das Ganze umfaßt 23 Duodezblätter, Bogen A bis C, welcher letzte am Ende des Blattes nur mit C. v. bezeichnet ist. Eine Jahrzahl fehlt: doch ist das Büchlein nicht später als 1525 erschienen (vergl. den zweiten und dritten Theil), ja wahrscheinlich bereits 1524.

B.

Das an|der theyl. | Straßburger kirchengesang. | Das vatter unser. | der glaub. | die zehen gepott. | Das Miserere. | Psal. der dorecht spricht. | Psal. Wer gott nicht mit. | die acht ersten psalmen, | vff die melody, Ach gott von himel. |

Truckt bey Wolff Köpphel | zu Straßburg.

Auch dieses Titelblatt hat eine Holzschnitteinfassung. Oben, der Breite nach, erscheint Gott Vater, die Rechte segnend, die Linke mit dem Reichsapfel. Zu jeder Seite ein betender Engel, ein Gewölk. Links, der Länge nach, in Mauerblenden, Paulus, unter ihm S. Jacob, der pilgernde Apostel, mit Muschelhut und Stab; rechts eben so Petrus über Johannes, mit dem Kelche aus dem die Schlange hervorschießt. Unten, der Breite nach, links der geflügelte Löwe, rechts der ebenfalls geflügelte Stier. In der Mitte, von Strahlen umgeben, Jesu durchstochenes Herz; oben zu beiden Seiten seine verwundeten Hände, unten die Füße.

Eine Vorrede fehlt.

I. Vater unser wir bitten dich, wie uns hat glert herr jesu christ rc.



u. s. w.

II. Wir glawben all' an einen Gott rc.

2) Luthers Lied mit seiner bekannten Singweise, hier, wie durch das ganze Buch in schwarzen Choralnoten. (S. Luth. L. XVI. S. 48. Musikbeilagen XV. S. 120 u. ff.)

III. Diß sind die heilgen zehen gbott rc.

3) Luthers Lied mit der süddeutschen, dorischen Singweise. (S. Ev. K.G. II. 10. Luth. L. XIV. N. II. S. 45.)

IV. Das Miserere. | der lj Psalm. |

4) O Herre got begnade mich ꝛc. Die noch gebräuchliche phrygische Weise (Ev. K.G. I. 7. II. 51); jeder Strophe untergelegt.

V. Der Cxiiij Psalm.

5) Der dorecht spricht es ist kein got ꝛc.

Mel: Ev. K.G. I. 52; hier wie dort in C mit Vorzeichnung eines b neben dem Schlüssel.

VI. Der Cxxiiij Psalm. | Nisi quia dominus erat | in nobis. |

6) Wer Gott nit mit vns dise zeyt ꝛc.

(Luth. L. XXV. N. I. S. 68.)

Die ersten acht Psal- | men Dauidis, in der melody, Ach | gott von hymel sich darein (S. A. N. VI.; ohne Beifügung dieser Singweise).

VII. — XIV. Wol dem menschen der wandelt nit. — Warumb tobet der heyden hauff — Ach Herr wie sind meinr feind so vil — Erhör mich wañ ich ruff zu dir — Erhör mein wort, mein redt vernym — Ach herr straff mich nit in deim zorn — Auff dich herr ist mein trawen steyff — Herr vnser Herr, wie herrlich ist ꝛc.

Am Schlusse: Gedruckt zu Straßburg bei Wolff | Köpphel am Roßmarckt, im jar | 1525.

Auf der Gegenseite wiederum der Eckstein. Unten die Schrift: Longe omnium fortissima Veritas. Dasselbe griechisch links, der Länge nach. Rechts eben so: Ὁ Χριστός ἐστι λίϑος ἐξουϑενημένος. Dasselbe oben hebräisch, der Breite nach.

C.

Das dritt | theil Straßbur | ger kirchen | ampt.

M. D. XXV.

Darum eine Holzschnitteinfassung in Arabesken; geflügelte Meerjungfrauen oben, Candelaber zur Seite; blasende Satyrn

unten. Zwischen beiden ein Täflein mit der Jahrzahl I. 5. Z. 3. die der oben stehenden zufolge nicht 1523 heißen kann, obgleich die letzte Ziffer es zulassen würde. Ohne Vorrede und Inhaltsanzeige.

I. Der cxix Psalm. bea|ti immaculati. wurt | gesungen in der melodey. O herre | gott begnad mich 2c.

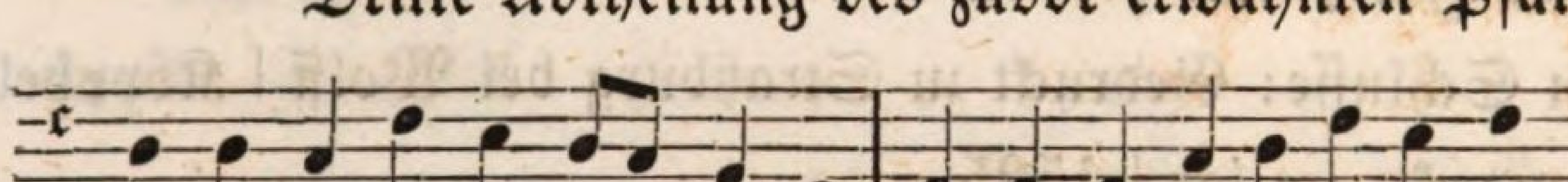
Dieser Melodie ist dann auch die erste der 22 Strophen des Liedes: „Wol den die styff sind vff der ban, thund in dem gsetz des herren gon" 2c. untergelegt: eine nur wiederholte, schon im zweiten Theile N. IV. vorgekommene, daher sie hier nicht mitgezählt wird.

II. Beati immaculati. Psal. 119.

1) Es sind doch selig alle die 2c. Die dem 36. und 68. der französischen Psalme später angepaßte, auch für Sebald Heyd's Lied: „O Mensch bewein' dein' Sünde groß" angewendete Melodie. (S. Ev. K.G. I. 72.)

III. Retribue servo tuo 2c.

2) Hilf Herre gott dem deinen Knecht 2c. Dritte Abtheilung des zuvor erwähnten Psalms.
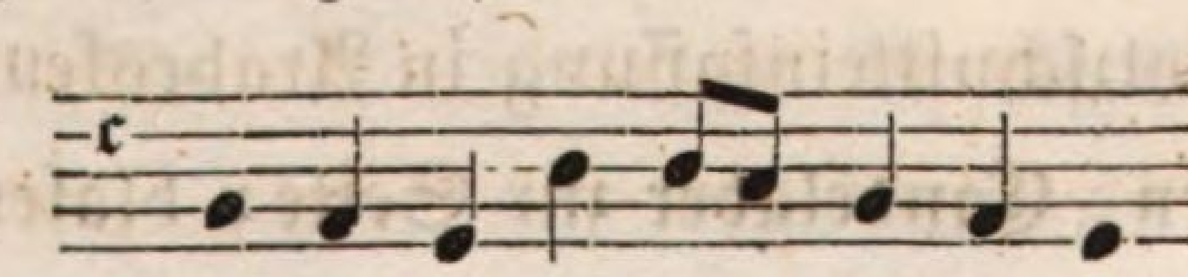

u. s. w.

IV. Ein Psalm Asaph in der zal 73.

Gott ist so gut dem Israhel 2c. In der Melodie des N. VII. des ersten Kirchenamts enthaltenen 12. Psalms: „Ach Gott wie lang 2c."

V. Qui confidunt in domi-|no. Psalm 125.

3) Nu welche hie ir hoffnung gar | vff got den herren lögen | 2c.


u. s. w.
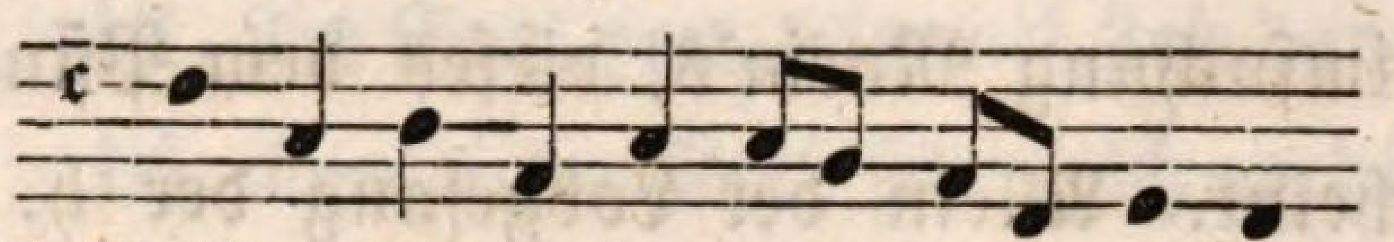
VI. Psalm Cxxxvij. Super | flumina Babylonis. |

4) An Wasserflüssen Babylon ꝛc.

Mit der noch jetzt gebräuchlichen Singweise. (S. Ev. K.G. I. 19. in kontrapunktischer Ausführung: II. 55. unzertrennt und vollständig.

VII. Herr Gott ich traw allein vff dich ꝛc.

Ohne Überschrift.

5)  u. s. w.

Am Schlusse: Getruckt zu Straßburg durch Wolff | Köpphel am Roßmarckt.

Bei Angabe der Melodieen zu I. 2. 3., II. 1., III. 5. 7. sind nicht die Choralnoten der Urschrift nachgebildet, sondern nur ungestrichene, gestrichene und durch Querstrich verbundene Tonzeichen angewendet, die Verhältnisse der Töne und Bindungen auszudrücken. Diese Singweisen gehören überdem nicht zu den wichtigern, längere Zeit in Übung gebliebenen.

Vergleichen wir diese beiden ältesten, von einander völlig unabhängigen, selbständigen Lieder- und Melodieenbücher für den Norden und Süden des evangelischen Deutschlands, so ergeben sich uns folgende Bemerkungen.

Das Enchiridion enthält 26 Lieder, zu denen es 15 Melodieen giebt; die Straßburger Kirchenämter 30 Lieder mit 20 Melodieen — von den blos liturgischen Gesängen des ersten Theiles abgesehen.

Unter denen des Enchiridions befinden sich 7 Festlieder (N. 8. 19—24) und eben so viel Psalmlieder (N. 12—18); die übrigen 12 können wir unter der allgemeinen Bezeichnung „Kirchenlieder" zusammenfassen (1—7. 9—11. 25. 26.). Denn bis auf das letzte, das einem einzelnen geschichtlichen

Ereignisse sich anschließt, indem das Märtyrerthum zweier Bekenner der reinen Lehre darin gefeiert wird, knüpfen sie sich an bestimmte kirchliche Handlungen, enthalten kirchliche Bekenntnisse, sprechen in Gebet, Lobgesang rc. das Verhältniß der Gemeine zu dem Herrn der Kirche aus.

In den Kirchenämtern fehlen die Festlieder ganz. Vielleicht möchte man das 8. und 9. des ersten Theiles dahin rechnen, da jenes der Heimsuchung Maria's, dieses dem Pfingstfeste sich anzuschließen scheint. Allein der Lobgesang der h. Jungfrau wird hier gar nicht an jenes einzelne Ereigniß der heiligen Geschichte geknüpft, dem er seine Entstehung verdankt, er ist als Schlußgesang bei der Vesper aus den Gebräuchen der alten Kirche in die gereinigte herübergenommen, und hat, wie er hier erscheint, nur das Gepräge eines Kirchenliedes. Nicht minder auch das Lied: „Nun bitten wir den heiligen Geist"; es hat die ausdrückliche Bestimmung, an minder festlichen Tagen als Vorbereitung auf die Predigt zu dienen. Sehr überwiegend dagegen ist die Anzahl der Psalmlieder: 5 im ersten Theile (2. 4—7) 11 im zweiten (4 — 14), 6 im dritten (die sechs ersten), zusammen 22 unter 30 Liedern; die übrigen acht sind Kirchenlieder in dem zuvor entwickelten Sinne.

Die evangelische Kirche Süddeutschlands, mehr der zwinglisch-calvinischen Ansicht hingeneigt, huldigte demnach schon damals der namentlich in der calvinischen Kirche später streng ausgebildeten Überzeugung, die hier nicht als ausgesprochener Grundsatz sich kundgiebt, sondern mehr durch die That hervortritt: daß Gott nur durch dasjenige würdig gelobt werden könne, was er selber von dem Seinigen uns mitgetheilt habe: durch die in den Kreis der heiligen Schriften aufgenommenen, den begeisterten Sängern des erwählten Volkes, namentlich aber David, durch seinen Geist eingegebenen Psalmen. Eben

hieraus erwuchs denn auch in der Folge die Gleichgültigkeit der Anhänger Calvins gegen die besondere Feier bestimmter im Laufe des Kirchenjahres zu feiernder Feste.

Wir bemerken ferner, daß beide Bücher nur in 5 Liedern zusammentreffen:

Enchiridion	1. Dies sind die heil'gen zehn Gebot ꝛc.	K.A.	II.	3.
„	7. Gott sei gelobet ꝛc.	„	I.	1.
„	13. Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc.	„	I.	6.
„	16. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir ꝛc.	„	I.	4.
„	18. Es woll' uns Gott genädig seyn ꝛc.	„	I.	5.

von denen die beiden ersten Kirchenlieder, die andern drei Psalmlieder sind. Das siebente und achtzehnte des Enchiridions (das erste und fünfte des ersten Straßburger Kirchenamts) bringen dort weder eine Melodie mit, noch ist ihnen eine Hinweisung auf eine solche mitgegeben; das sechszehnte wird auf die des dreizehnten verwiesen. Wir können aber diesen Mangel durch Walters „geistliches gesangk buchlein" (Wittenberg 1524) ergänzen, ein gleich dem Enchiridion für Norddeutschland bestimmtes Melodieenbuch, das, wenn auch dem Chor-, nicht dem Gemeinegesange vorzugsweise gewidmet, dennoch für diesen letzten später ausgebeutet wurde. Alsdann findet aber in dem nord- wie in dem süddeutschen Kirchengesange, die wir durch beide Bücher hier als vertreten annehmen, im Jahre 1524 nur in einer Melodie Übereinstimmung statt, in der des Abendmahlsliedes: „Gott sei gelobet und gebenedeiet", die von beiden ohnfehlbar aus älterer Zeit herübergenommen war. Bei dem Katechismusliede: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot ꝛc." hielt sich Wittenberg an die überlieferte heitere Weise eines alten Wallfahrtliedes, für Straßburg wurde eine neue, ernstere Melodie dazu erfunden. Dem Psalmliede: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" gab Straßburg eine heitere, lieb-

liche Weise mit, allerdings besser passend auf Ludwig Ölers Nachdichtung des ersten Psalms: „Wohl dem Menschen, der wandelt nit ꝛc.“ welchem der zweite Theil des Kirchenamts sie aneignet, und mit dem sie auch in spätere süddeutsche Gesangbücher übergegangen ist. Treffender für das Lied über den zwölften Psalm ist die sehr ernste, hypophrygische Weise des Enchiridions, und dennoch machte sich diese später erst in Norddeutschland allgemeiner geltend, denn Walters Gesangbuch giebt an deren Stelle eine dritte, in der Folge für ein anderes Psalmlied: „Der Herr ist mein getreuer Hirt“, angewendete. Das Psalmlied: „Aus tiefer Noth ꝛc.“ im Enchiridion auf die Melodie des eben besprochenen verwiesen, erhält durch Walter eine eigene, phrygische, die den Ton seiner ersten beiden Strophen (in deren späterer Fassung) allerdings auf das Treffendste anschlägt, in der älteren Gestalt derselben aber nur dem der ersten vollkommen genügt. An das Lied in seiner Gesammtheit schließt sich die süddeutsche viel glücklicher; Ergebung, Zuversicht, Hoffnung sprechen sich auf erhebende Weise in ihr aus, sie hat auch im Norden, namentlich in Preußen, zum Theil auch der Mark, sich weit verbreitet, und wo man ihr die ernstere phrygische vorzog, hat man mittelbar dennoch ihren Werth dadurch anerkannt, daß man sie eigends dem Liede zutheilte: „Herr wie du willt, so schicks mit mir“, das gleich in seiner ersten Zeile dasjenige ausspricht, was in ihren Tönen lebt. Was endlich die Melodie des Psalmliedes angeht „Es woll' uns Gott genädig seyn“, so ist, wie wir sehen, die jetzt allgemein verbreitete auch süddeutschen Ursprungs; die von Walter ihm angeeignete hat ihre rechte Bedeutung erst mit Luthers späterem Katechismusliede von der Taufe gefunden: „Christ unser Herr zum Jordan kam ꝛc.“

So haben schon in der frühesten Zeit des evangelischen Kirchengesanges Nord- und Süddeutschland zu dessen Melodieen-

schatze in verschiedenem Sinne beigesteuert; bald das eine, bald das andere hat, wo beide in gleicher Aufgabe zusammentrafen, durch seine Erzeugnisse sich darin dauernd eingebürgert, oft aber auch hat bei einem solchen Begegnen das dem Norden und Süden Angehörende nebeneinander fortbestanden, sei es zu freier Wahl für dasselbe Lied, oder bei sehr abweichender Auffassung desselben, indem jedes später einem besonderen Liede gesellt wurde, wie es am nachdrücklichsten dessen Ton getroffen zu haben schien.

III. Die Nürnberger Enchiridien.

An die beiden zuvor besprochenen Melodieenbücher schließen sich die seit 1525 zu Nürnberg erschienenen Enchiridien, auf welche auch das Waltersche Gesangbüchlein einen wachsenden Einfluß geübt hat. Das meines Wissens älteste dieser Bücher wurde in dem gedachten Jahre und der erwähnten Stadt durch Hans Hergott gedruckt und führt den, dem Erfurter Enchiridion im Wesentlichen gleichlautenden Titel:

> Enchiridion oder hand|buchlein geystlicher gesenge vnd Psalmen, eynem | yeglichen Christen fast nützlich bey sich zu haben, | in steter übung vnd trachtung, auffs new | Corrigirt vnnd gebessert, Auch etliche | geseng, die bei den vorigen nicht ge|druckt sind, wie du hinden im Register dieses buchleins | findest. | Eyn Vorred Mar. Luthers. | (die des Walterschen Gesangbuches) | Mit disen vnd der gleychen Geseng, solt | man billich die iungen iugendt | aufferziehen.

Sein Zusammenhang mit dem Erfurter Enchiridion von 1524 liegt dadurch deutlich zu Tage, daß es die 26 Lieder desselben in gleicher Folgeordnung enthält, eben wie deren 15 Melodieen. Nur bei dreien derselben begegnet mir ein Zweifel, den

ich bei mangelnder Ansicht sogleich zu lösen außer Stande bin; ob nämlich die Weise des Liedes: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" die des bekannten Wallfahrtliedes sei: „In Gottes Namen fahren wir", oder die süddeutsche des zweiten der straßburger Kirchenämter; ob ferner die des lutherischen Liedes: „Nun freut euch liebe Christengmein" diejenige sei, welche die acht, unter dem Druckorte Wittenberg 1524 erschienenen Lieder mit der Jahrzahl 1523 ihm beigeben, oder die des P. Sprettenschen Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her"; ob endlich die Melodie des Psalmliedes: „Erbarm dich mein o Herre Gott" die des Erfurter Enchiridions von 1524 sei oder des Walterschen Gesangbuches. Nach dem Einflusse den, wie wir bald sehen werden, auch dieses letzte auf unser Melodieenbuch geübt, wäre in dem letzterwähnten Falle Walter als Quelle vorauszusetzen; in dem ersten und zweiten aber hätte man anzunehmen, daß aus dem zweiten Theile der straßburger Kirchenämter und den acht Liedern die Melodieen geschöpft seien; eine Annahme, der die nachher zu beschreibende spätere Ausgabe des Nürnberger Handbüchleins zur Seite steht, welche deutlich darauf hinweis't, daß sie daher stammen.

Nun erregen aber die Worte des Titels: „auffs new corrigiret" und der Zusatz „etliche geseng, die bei den vorigen nicht gedruckt sind" den Zweifel, ob unser Nürnberger Handbüchlein in der That das erste dieser Art in der alten Reichsstadt erschienene sei, und nicht vielmehr diese Bemerkungen auf eine noch frühere Ausgabe deuten? Urkundlich ist dieser Zweifel nicht zu lösen, aber da bisher eine ältere Ausgabe unseres Büchleins nicht aufgefunden ist, lassen jene zweideutigen Worte auch dahin sich auslegen, daß, da früherhin schon manches Singebuch unter gleichem Titel, und — zunächst in den Melodieen — mit erheblichen Druckfehlern erschienen sei, dem vorliegenden eine

größere Sorgfalt bei der Correctur gewidmet, und neben diesem Vorzuge ihm auch der einer reicheren Ausstattung an Liedern und Melodieen zu Theil geworden sei. Denn es enthält in der That 11 Lieder und 5 Melodieen mehr als das Erfurter Enchiridion von 1524. An Liedern folgende:

1) Nun bitten wir den heiligen Geist ꝛc.
2) Mein Jung' erkling' und fröhlich sing ꝛc. Übersetzung des Hymnus Pange lingua gloriosi corporis mysterium etc.
3) Dein armer Hauff ꝛc.
4) Durch Adams Fall ist ganz verderbt ꝛc.
5) Mensch willt du leben seliglich ꝛc.
6) Fröhlich wollen wir Halleluja singen ꝛc.
7) Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin ꝛc.
8) O Jesu zart, göttlicher Art ꝛc.
9) Christum vom Himmel ruf' ich an ꝛc.
10) Wir gläuben all' an einen Gott ꝛc.
11) Gott der Vater wohn' uns bei ꝛc.

von denen die sieben ersten und die beiden letzten unzweifelhaft aus J. Walters Gesangbüchlein geschöpft, das achte und neunte aber Nürnberger Erzeugnisse sind; Umdichtungen und „christliche Besserungen" der älteren Marienlieder: „Maria zart, von edler Art" und „Dich Frau vom Himmel ruf' ich an" durch Hans Sachs.*) Melodieen sind aber nur dem zweiten, vierten, fünften, sechsten und zehnten dieser Lieder mitgegeben, so daß es im Ganzen 37 Lieder mit 20 Melodieen enthält. Beiläufig ist hier zu erwähnen, daß zu Nürnberg in demselben Jahre und bei demselben Drucker unter gleichem Titel ein Büchlein mit eben diesen Liedern erschien, nur ohne Beigabe der Melodieen.

*) S. die Melodieen beider Lieder, von Michael Prätorius vierstimmig gesetzt, Ev. K.G. Th. I. N. 88. 89. der Musikbeilagen, bezüglich auf S. 102—104 des Textes.

Wichtiger dagegen ist das von Wackernagel in seinem Werke: „das deutsche Kirchenlied" 2c. (N. li S. 732) angeführte, ebenfalls in Nürnberg von eben dem Drucker und im gleichen Jahre herausgegebene Büchlein mit der Aufschrift: „Form vnd ordnung eyner Christlichen Meß, so zu Nürnberg im neuen Spital in brauch ist." Neben der Vorschrift über die äußere Gestalt des Hauptgottesdienstes zu Nürnberg, auf die wir später zurückkommen, enthält es die vier Lieder: „Nun bitten wir den heiligen Geist 2c. — Es ist das Heil uns kommen her 2c. — Wir gläuben all' an einen Gott 2c. — Es woll' uns Gott genädig seyn 2c." — alle mit Beigabe ihrer Melodieen, während in dem so eben beschriebenen Enchiridion nur das vorletzte die seinige neben sich hat.

Endlich erschien ein Jahr später das von Riederer in seiner Abhandlung von Einführung des teutschen Gesanges 2c. (Nürnberg 1759. S. 221 ff.) beschriebene Buch unter dem Titel „die Evangelisch Meß. Teutsch. Auch dabei das handbuchlein geystlicher gesenge, als Psalmen, lieder und lobgesenge, so am Suntag oder Feyertag im Ampt der Meß, desgleichen vor vnd nach der Predig in der Christlichen versamlung im newen Spital zu Nürnberg gesungen werden, 1527." Riederer zufolge enthält es 61 Lieder und Melodieen zu mehreren derselben, die er weder bestimmt angiebt, noch ihre Zahl nennt. Wackernagel benutzte eine andere, in demselben Jahre von Hans Hergott zu Nürnberg gleich allen zuvor besprochenen Werken gedruckte Ausgabe dieses Buches, mit eben so viel Liedern und 28 Melodieen,*) der jedoch das erste Blatt fehlte, deren Titel er also nur muthmaßlich angeben konnte. Beide Bücher haben mir nicht zu Gebote gestanden, wohl aber eine nur ein Jahr später,

*) S. Kirchenlied 2c. lxiiij, lxv, S. 735. 736.

1528, erschienene Ausgabe beider, mit nur 52 Liedern und 28 Melodieen, von der allein ich also aus eigener Anschauung zu berichten im Stande bin. Durch Vergleichung mit dem von W. angegebenen Inhalte beider früheren finde ich aber mich befähigt, genau anzugeben, um was diese reicher sind, was also der spätere Druck ausgeschieden hat; ein Ausscheiden, das hier wie in anderen Fällen schätzbare Andeutungen giebt über die Entwickelung des evangelischen Kirchengesanges, und daher zu genauer Vergleichung späterer Ausgaben mit früheren auffordert. Deshalb berichte ich hier um so mehr über die eben erwähnte, als sie von W. weder in den Anhängen zu seinem „deutschen Kirchenliede", noch denen der jüngst von ihm herausgegebenen deutschen geistlichen Lieder Luthers angeführt ist.

Sie besteht aus zwei genau mit einander zusammenhängenden Abtheilungen. Der Titel der ersten lautet: „Form vnd ord= | nung der Euangelischen | Meß. Auch dabey das Handt | buchlein geystlicher geseng vnd | Psalmen, die in der Christlichē | versamlung zu Nürmberg im | Newen spital gesungen werdē | 1528." | — Eine Holzschnitteinfassung mit Arabesken umgiebt dieses Titelblatt; ursprünglich zur Aufstellung der Länge nach eingerichtet, hier aber der Breite nach zur Anwendung gekommen, da das Büchlein in Querduodez gedruckt ist. Es enthält in dieser seiner ersten Abtheilung nur 4 Blätter, deren erste Seite unmittelbar hinter dem Titelblatte (als dessen zweite) beginnt. Der Gottesdienst wird eröffnet mit einer allgemeinen Beichte des Geistlichen (hier durchweg „der Priester" genannt) im Namen der Gemeine; an diese Beichte reiht sich die Absolution, und dieser wird die Feier des Hauptgottesdienstes angeschlossen, im Allgemeinen an die ältere Form der Messe in der katholischen Kirche sich lehnend; die dabei zu singenden Lieder werden gehörigen Orts angegeben. An die Stelle des Meßcanons tritt

die Feier des Abendmahls in beiderlei Gestalt, bei der der Priester nur der Gemeine dasselbe reicht, nicht aber sich selber; denn daß er es vor oder nach ihr nehme, ist nicht angegeben. Den Beschluß macht der Segen.

Die zweite Abtheilung enthält die gottesdienstlichen Gesänge. Ihr Titel lautet:

„Handbüchlein | geystlicher gesēg vñ Psalmen, so | man yetz (got zu lob) in der kirchen | singt, gezogen auß der heyligen ge|schrifft, vnd mit fleyß Corrigiert. | Mettē, Vesper vñ Complet dabey. | M.CCCCCXXviij. | — Auch dieses Titelblatt ist mit einer Holzschnitteinfassung umgeben, von der dasselbe gilt wie von der vorbeschriebenen. Auf der Rückseite desselben lesen wir: „Erhaltung dis teutschen | gesangs, auß der heyligen göt|lichen schrifft.|" wo nun die Sprüche folgen: I. Cor. xiiij (V. 16) „wenn du aber benedeyest im Geist, wie soll der, so anstatt des Layen stehet, Amen sagen auf deine Danksagung; sintemal er nicht verstehet, was du sagest 2c. Colosser iij (V. 16): Lasset das Wort Gottes unter euch wohnen reichlich 2c. Ps. xcviij: Singet dem Herrn ein new lied 2c. Ps. viij: Singet frölich Gott, der vnser sterck ist 2c."*) Nun heißt es auf der ersten Seite des folgenden Blattes: „Volget der anfang in der | versamlung Christglaubiger menschen | Vnd ist der Cxxx Psalm, Im Latein | de profundis." Hier erscheint das erste Lied und die erste Melodie, nämlich Luthers Lied:

1) Aus tiefer Noth 2c. in seiner späteren Fassung mit der phrygischen Melodie des Walterschen Gesangbuches (N. I.) **)

---

*) Den Liedern und Melodieen habe ich, um ihre Anführung zu erleichtern, arabische und römische Zahlen beigefügt. Der Druck enthält dergleichen nicht.

**) Ev. K.G. I. Beispiele N. 79.

„Volget hernach das Kyrieleyson" (Herr, erbarm dich &c. mit dem „Ehre sei Gott &c."); wie alle liturgischen Gesänge in Choralnoten, während die Melodieen der Lieder in der gewöhnlichen Tonschrift aufgezeichnet sind. „Für das Halleluia singt der Chor die zehen gepot, wie folgt, oder ein Psalm.

2) Dies sind die heiligen zehen gepot &c." mit der süddeutschen dorischen Melodie des zweiten Theils der Straßburgischen Kirchenämter (Luth. Lieder XIV. N. II. S. 45. Ev. K.G. II. Beisp. N. 10.) N. II.

„Nach dem Euangelio schweyget der Priester stil, vnd der Chor hebt das Credo an, wie hernach volgt:

3) Wir glauben all an einen Gott &c." in der bekannten Melodie Luthers. N. III.

Nachdem die dem Glauben sich anschließende Predigt, die Präfation und Elevation (Aufhebung des geweihten Brodes und Kelches, eine aus der alten Kirche beibehaltene Ceremonie) vollendet ist, „volget das Sanctus" (Heiliger, heiliger, heiliger Herr Gott Sabaoth &c.) dem das Benedictus (benedeyet sei der da kumpt im Namen des Herrn) sich unmittelbar anreiht; endlich, nach der Communion, das Agnus Dei; den Beschluß macht

4) Der lxvj (65) Psalm: Deus misereatur &c. Es woll uns Gott genädig seyn, mit der in dem ersten Theile der Straßburger Kirchenämter erscheinenden phrygischen Singweise. N. IV.

Hiemit schließen die eigentlich liturgischen Gesänge und Lieder, und es wird in dem Büchlein nun folgendergestalt fortgefahren:

„Hienach folgẽ xviij psalm | zu singen in den fünff hernach genotirten | Thonen, in welchem man wil, oder in | dem Thon, Nun frewt euch lieben | Christen gemeyn, oder, Es | ist das heyl vns kum-|men her." Von diesen Psalmen waren die ersten

13, die von Hans Sachs herrühren, schon 1526, wahrscheinlich zu Nürnberg gedruckt, doch nicht mit 5 sondern nur 4 dazu gehörenden Tönen. Der fünfte unseres Büchleins ist die im Erfurter Enchiridion erscheinende Singweise des lutherischen Psalmliedes: Ach Gott vom Himmel sieh darein; von den andern vier haben sich nur der zweite und vierte örtlich in Gebrauch erhalten, und finden sich noch in dem neuerlich erschienenen Werke des Freiherrn von Tucher mit vierstimmigen Tonsätzen Michaels Prätorius' (1609, 1610) aufgezeichnet (N. 259, 253). Den ersten und dritten habe ich in keinem späteren Melodieenbuche wiedergefunden.

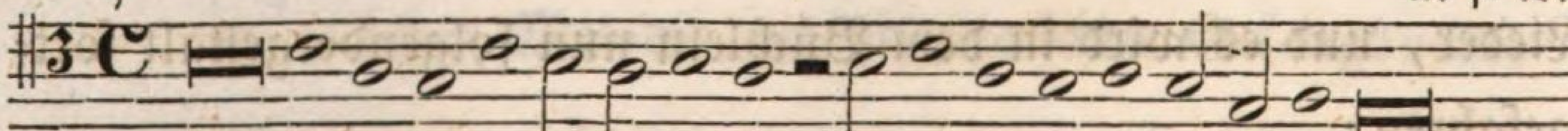
5) [Ps. 8.] Ich will dem Herren sagen Dank.*) (N. V.)

6) [Ps. 9.] Herr warum trittestu so ferr (N. VI.) Die Melodie erscheint in den 123 Gesängen für die gemeinen Schulen ꝛc. (1544) N. CV. mit einem Tonsatze Arnolds von Bruck; ein Jahr später (1545) in dem Anhange des bapstischen Gesangbuches, N. IV.; auch in Zinkeisens Gesangbuche, Bl. 172ᵃ.

7) [Ps. 10.] Ich trau auf Gott den Herren mein**) (N. VII.)

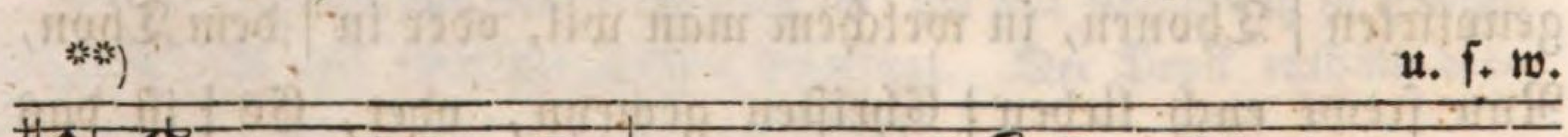
8) [Ps. 11.) Herr wie lang willt vergessen mein (N. VIII.) Die Melodie bei Schott (Psalmen und Gesangbuch ꝛc. 1603) mit dem Liede: Freut euch des

*) u. s. w.



Neben dem Schlüssel ist, offenbar irrthümlich, ein b in dem dritten Zwischenraum (von unten her) gesetzt, das ich daher weggelassen habe.

**) u. s. w.



Herrn ihr lieben Leut ꝛc.; später bei Michael Prätorius (1610) mit dem Liede: Die Augen aller Creatur ꝛc.

9) [Ps. 12.] Herr wer wird wohn' in deiner Hütt ꝛc. mit der phrygischen Melodie des lutherischen Psalmliedes: Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. N. IX.

10) [Ps. 30.] Herr Gott ich will erheben dich ꝛc.

11) [Ps. 43.] Richt mich Herr vnd für mir meyn sach ꝛc.

12) [Ps. 56.] O Gott mein Herr sei mir gnedich ꝛc.

13) [Ps. 58.] Wollt jr dann nicht reden eynmal ꝛc.

14) [Ps. 123.] Wo Gott der Herr nicht bey uns wer ꝛc.

15) [Ps. 127.] Wo das Haus nicht bawet der herr ꝛc.

16) [Ps. 146.] Mein seel lobe den herren reyn ꝛc.

17) [Ps. 149.] Singet dem herrn ein neues lied ꝛc.

Es folgen nun diesen Psalmliedern Hans Sachsens, Luthers Lied über den 12. Psalm:

18) Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc.

Justus Jonas' und Luthers Lieder über den 124. Psalm:

19) Wo Gott der Herr nicht bey uns helt ꝛc.

20) Wer Gott nicht mit uns dise zeyt.

Luthers Lied über den 14. Psalm:

21) Es spricht der Unweisen Mund wohl ꝛc.

endlich das Lied eines unbekannten Dichters über den 128. Psalm:

22) Wol dem der den Herren fürchtet ꝛc.

alle ohne beigezeichnete Melodie, weil sie auf die zuvor mitgetheilten fünf verwiesen sind.

Noch 4 Psalmlieder schließen sich an die vorhergehenden 18:

23) Erbarm dich mein o Herre Gott ꝛc. (Ps. 51.) mit der phrygischen Weise des Walterschen Gesangbuches (N. X.) *)

*) Ev. K.G. I. Beispiele N. 73.

24) Fröhlich wollen wir Halleluja singen (Ps. 117.) mit der eben daher stammenden mixolydischen (N. XI.) *)

25) [Ps. 10.] Dein armer Hauff ꝛc.

26) [Ps. 8.] O Herre Gott in deinem Reich ꝛc.
Beide ohne Melodie.

Nun heißt es weiter: „Volgen hernach die | Hymnus, Vnd zum ersten, Veni | creator spiritus.

27) Kum got schöpfer heiliger Geist (N. XII.)

28) Der Hymnus, Veni redemptor.
Nun kumb der Heyden Heyland ꝛc. (N. XIII.)

29) Der Hymnus, A solis ortu(s cardine).
Christum wir sollen loben schon ꝛc. (N. XIV.)

alle drei mit den Singweisen des Erfurter Enchiridions von 1524; außer ihnen noch zwei ohne Melodie:

30) Der Hymnus, Pange lingua (Mein Zung erkling ꝛc.) (der in dem Nürnberger Enchiridion von 1525 und 1527 und dem Breslauer „Geistlichen Gesangbüchlein" von 1525 noch seine Singweise neben sich hat.)

31) Der Hymnus, Christe qui lux es.
Christe der du bist Tag und Licht ꝛc.

Die Abtheilung der Hymnen ist hiermit zu Ende, es „Volgen hernach die lieder | Vnd zum ersten,

32) Nun bitten wir den heyligen geyst" (ohne Melodie).

33) „Eyn Euangelisch lied, welchs man | singt vor der predig."
Nun frewt euch lieben Christen gmeyn ꝛc.
mit der Melodie der 8 Lieder (1514 [24]) Vergl. Wackernagel, Anhang xxiiij. xxv. xxvi. Seite 723. 724.) N. XV. **)

---

*) Ev. K.G. I. Beispiele N. 53.

**) Ev. K.G. I. II. Beispiele N. 18. 57.

34) Eyn ander gesang. D. Sperati. Es ist das heyl rc. in seiner bekannten Melodie. N. XVI.

Ganz in der Ordnung des Erfurter Enchiridions von 1524. (S. N. IV—XI. in dem vorstehenden Berichte über dessen Inhalt) schließen sich nun die dort verzeichneten Lieder an, nur daß N. IX. vor N. VIII. steht. Sie bilden also hier in der Reihe aller die Nummern 35 — 42. Melodieen, und zwar übereinstimmende, haben dort wie hier nur:

35) In Gott gelaub ich rc. *) — (N. XVII.) auf dessen Singweise auch das folgende, ebenfalls von Paul von Spretten herrührende Lied (36) „Hilf Gott, wie ist der Menschen Noth so groß" verwiesen wird durch seine Überschrift: „Ein Gesang D. Sperati, zu bitten vmb | volgung der Besserung auß dem wort Got=|tes, wie oben im nechsten Thon|.

41) Herr Christ der einig' Gotts Sohn rc. — (N. XVIII.)

42) Jhesus Christus vnser Heyland, der von uns rc. (N. XIX.) Eine Verweisung auf eine andere Melodie (außer der bei N. 36 schon erwähnten) hat nur noch das 39. Lied, das die Überschrift führt: „Volget der Christlich glaub, in dem Thon, | Wir sollen alle glauben in eynen Gott rc." | (Ich glaub in einen Gott rc.")

In nachfolgender Ordnung sind dann noch folgende Lieder angereiht:

---

*) Anstatt der hier wieder erscheinenden Melodieen des Erfurter Enchiridions von 1524 hat Joh. Walters Gesangbüchlein desselben Jahres eine ganz verschiedene aus dem Tonumfange in g mit vorgezeichneter kleiner Terz; eine dritte (phrygische) endlich geben die 123 Gesänge für die gemeinen Schulen (1544) als Grundlage eines vierstimmigen Tonsatzes von Nicolaus Pamminger.

43) „Das Lied: Christ ist erstanden, gebessert"
Christ lag in Todesbanden (N. XX.)

44) „Eyn lobgesang auff das Osterfest"
Jhesus Christus unser Heyland, der den Tod rc. (N. XXI.)

„Volget der Gesang, Veni sancte spiritus"

45) Kom heil. Geist, Herre Gott rc. (N. XXII.)

46) „Eyn hübsch lied, den weg unser seligkeyt betreffend"
In Jhesus namen heb' wir an rc. (N. XXIII.)

47) „Eyn hübsch lied von den zweyen merte|rern Christi, zu Brüssel von den | Sophisten zu Löwen ver=|brandt"
Ein newes Lied wir heben an rc. (N. XXIV.)

alle von 43 bis 47 einschließlich mit den Melodieen des Erfurter Enchiridions von 1524.

48) Durch Adams Fall rc. (mit der versetzten dorischen Weise des Walterschen Gesangbuches (N. XXV.) *)

49) Die zehen gepot kurtz
Mensch willtu leben seligklich rc. die Mel. eben daher. (N. XXVI.) **)

50) Hernach volgt der lobgesang Simeonis Lucä ij Capi.
Mit Fried und Freud' ich far dahin rc. Mel. eben daher. (N. XXVII.) ***)

51) [Der lobgesang] Got der vatter won uns bey, gebessert vnd Christlich corrigirt. (Ohne Melodie.)

52) Eyn hübsch geystlich lied:
Capitan herr Got vater meyn rc. (N. XXVIII.) †)

---

*) Frhr. v. Tucher: Mel. des Ev. K.G. N. 328.

**) Luth. L. N. XV. Seite 47.

***) Ebd. N. VII. Seite 31.

†) Frhr. v. Tucher: Schatz des Ev. K.G. Seite 46. N. 41.

Hiemit enden Lieder und Melodieen; es ist ihnen noch die Bemerkung angehängt: „diesen nachuolgenden gesang mag man sin|gen im anfang vor der Metten oder Vesper;" nämlich die Prosa: „Komm heyliger geyst, erfülle die hertzen ꝛc." Den Beschluß machen die dem Hauptgottesdienste vorangehenden, und in der nachmittäglichen Feier ihm folgenden Theile der neuen evangelischen Liturgie, die im Allgemeinen ihres Umrisses dem Gebrauche der alten Kirche sich anschließt. Zuerst „die teutsche Metten", der Frühgottesdienst: der 1., 2., 3. Psalm, das te deum laudamus ꝛc. (O Gott wir loben dich, wir bekennen dich eynen Herren ꝛc.), und „der lobgesang des Zacharias (das Benedictus) Lucä j." — Dann die Nachmittagsfeier: zuerst „die teutsche Vesper"; der **110.** bis **114.** Psalm, und „der lobgesang Marie, Lucä j." — Endlich „die teutsch Complet", der 4., 25., 91. Psalm, mit denen das Büchlein abbricht, dessen letzte Blätter fehlen, auf denen aller Wahrscheinlichkeit nach der 134 Psalm und der Lobgesang des Simeon (Lucä II. 29—32) gestanden haben, mit denen die alte Kirche, von der die evangelische Kirche in allem Schriftmäßigen nicht abwich, diesen Theil der kirchlichen Feier zu beschließen pflegte. Im Ganzen sind der vorliegenden Blätter 81, mit römischen Zahlen in gothischer Schrift oben in der Mitte eines jeden bezeichnet; das letzte unten mit dem Buchstaben L.

Vergleichen wir das eben besprochene Buch mit dem ein Jahr früher (1527) erschienenen Nürnberger Enchiridion, über das Riederer uns genaue Kunde giebt, mit Ausschluß der nur im Allgemeinen als vorhanden angegebenen Melodieen, und mit dessen gleichzeitiger, etwas anders geordneter, von Wackernagel beschriebener Ausgabe (Kirchenlied, S. 736); so ist die Zahl der Melodieen in beiden die gleiche; hat dieses deren für N. 15. 25. 30, so jenes dagegen für N. 9. 50. 52, welche dort fehlen.

An Liedern hat jenes vor diesem voraus Luthers Lobgesang auf Weihnachten: „Gelobet seyst du Jesus Christ", und das ihm folgende Lied vom Christlichen Glauben; ihm fehlen dagegen deren elf, nämlich zunächst folgende acht von Hans Sachs:

1) O Jesu zart, göttlicher Art rc.
2) Christum von hymel ruff ich an rc.
3) Wach auf meins herzen schöne rc.
4) Wach auff in Gottes name du werde Christenheit rc.
5) O Christe wo war dein gestalt rc.
6) Christe du anfengklichen bist rc.
7) Christe warer sun Gottes fron rc.
8) O Gott Vater! du hast gewalt rc.

und drei Lieder unbekannter Dichter:

9) Herre Got, vater unser rc.
10) Was götlich schrifft vom creutz vns seyt rc.
11) Merkt auf jr Christen all geleich rc.

deren keinem jedoch seine Melodie beigegeben, sondern auf sie als eine bekannte nur verwiesen ist, mit Ausnahme von N. 10, wo auch eine solche Hinweisung fehlt.

Wenn wir nun diese, in dem Handbüchlein von 1528 ausgeschiedenen Lieder näher betrachten, so sehen wir, daß vier von ihnen „veränderte und christlich corrigirte" ältere Andachtlieder sind: N. 1. Maria zart rc. 2. Dich Frau vom Himmel ruf' ich an rc. 6. Anna die du anfänglich bist rc. 7. Sanct Christoph du viel heil'ger Mann; drei andere stellen sich dar als umgedichtete weltliche Lieder: N. 3. mit gleichem Anfange, 5. Rosina wo war dein Gestalt bei König Paris Leben rc. 8. O Jupiter hetstu gewalt rc.; drei finden wir auf weltliche Melodieen gerichtet: N. 4. und 9. „auf Tolner thon", N. 11. auf die Weise

„es geht ein frischer Summer daher“ ꝛc. N. 10 endlich ist eine 33fache Reihe achtsylbiger iambischer Doppelzeilen, zum Lesen mehr als zum Singen geeignet, wie dieses denn schon durch die mangelnde Verweisung auf eine Melodie eingestanden wird. Nun mochte man wohl, bei der von Jahr zu Jahr frisch aufsprossenden Dichtung geistlicher Lieder in ursprünglich rein evangelischem Sinne, der umgedichteten nicht mehr zu bedürfen meinen, örtlich vielleicht auch Bedenken tragen wider die geistliche Umgestaltung weltlicher Lieder, oder Gebrauch ihrer Melodieen, sofern dieselben zu sehr noch an ihre frühere Bestimmung erinnerten; Bedenken, die in wenig späteren Jahren zwar allgemein wichen, damals aber wohl noch zu erheblich waren, um (örtlich mindestens) die Bereicherung einer beliebten, kirchlichem Gebrauche bestimmten Sammlung durch Beibehaltung solcher Lieder unbedingt gutheißen zu können. Ein erheblicher Beweggrund mußte schon vorhanden seyn für die Beseitigung von früher bereits Aufgenommenem bei abermaligem Abdrucke eines schnell verbreiteten und vergriffenen, nach kurzer Frist wieder begehrten Singebuches, da die Drucker jener Zeit rastlos wetteiferten, einander zu überbieten in Reichthum an Liedern und Singweisen in den von ihnen herausgegebenen kirchlichen Sammlungen. Der „christlichen Correctionen und Besserungen“, wo nicht ein Kernlied durch wenige Züge der gereinigten Kirche zu erhalten war, konnte man allerdings bald entrathen; ein, wenn auch nur vorübergehendes, Bedenken gegen anscheinende Vermischung des Weltlichen mit dem Heiligen bezeugt uns, daß nicht versteckte Sinnlichkeit noch frevelhafter Leichtsinn die Umdichtung gangbarer Volkslieder und Aneignung ihrer beliebten Weisen veranlaßt habe, wie der evangelischen Kirche wohl von ihren Gegnern vorgeworfen wird, daß vielmehr, was später mit ernster Bestimmtheit ausgesprochen wurde, das fromme Be-

streben in der That obgewaltet habe, das Weltliche zu heiligen durch das Geistliche.

Eine andere Bemerkung, die bei genauem Durchforschen unseres — vielleicht letzten — Nürnberger Handbüchleins sich uns aufdringt, ist der entschiedene Einfluß, den auf die ihm mitgegebenen Singweisen vor allen das Erfurter Enchiridion vom Jahre 1524, und das in eben diesem Jahre erschienene Geistliche Gesangbüchlein Johann Walters geübt haben; jenes nur Melodieen zum Gebrauche der Gemeine, dieses Tonsätze über dieselben für einen geschulten Sängerchor gebend, aber durch die ihnen als fester Gesang zu Grunde liegenden Weisen auch den Schatz der Kirche an solchen vermehrend. Aus beiden Büchern konnte das hier besprochene die Melodieen von 5 Liedern schöpfen — den hier mit den Zahlen 41. 42. 43. 44. 45. (Mel. XVIII — XXII.) bezeichneten; — aus Walter allein sind die Weisen der unter den Nummern 1. 3. 23. 24. 48. 49. 50. (Mel. I. III. X. XI. XXV. XXVI. XXVII.) aufgeführten 7 entlehnt; dem Enchiridion allein verdankt es die Melodieen der 6 Lieder N. 9. 27. 28. 29. 35. 46. (IX. XII. XIII. XIV. XVII. XXIII.). Geringere Ausbeute gewährten die acht Lieder, die unter dem angeblichen Druckorte Wittenberg und der falschen Jahrzahl 1514 (1524) erschienen: die Melodieen der beiden Lieder N. 33. 34. (XV. XVI.), deren letztgenannte (Es ist das Heil uns kommen her) dort, außer ihrem ursprünglichen, noch mehren Psalmliedern Luthers angeeignet ist; eben so der erste und zweite Theil der Straßburger Kirchenämter: nur zwei, nämlich der Lieder 2. 4. (II. IV.) „Dies sind die heiligen zehn Gebot" ꝛc. und „Es woll uns Gott genädig seyn" ꝛc., die einzigen Fälle, wo in Nürnberg Melodieen süddeutscher Abkunft damals über norddeutsche den Sieg davon trugen. Von den übrigen fünf (5—8.

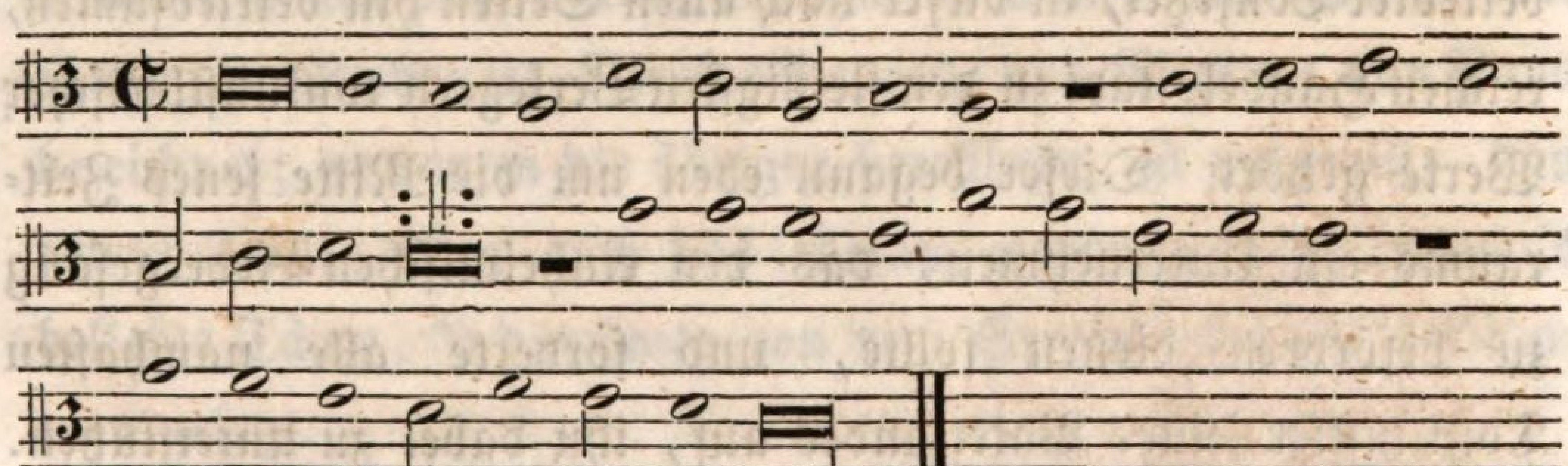
52. [XXVIII.]), waren die 4 ersten aus dem ein Jahr zuvor (1527) in Nürnberg erschienenen Enchiridion geschöpft; wir dürfen voraussetzen, daß sie dieser berühmten alten Reichsstadt ihren Ursprung verdanken, denn sie waren dort 1526 zum erstenmale zu den 13 Psalmliedern des wackern Meistersängers und Schuhmachers Hans Sachs gedruckt. Auch die fünfte stammt wohl daher; sie gehört dem Liede Marggraf Casimirs von Brandenburg-Culmbach, eines benachbarten Fürsten, dessen Namen und Titel die ersten Sylben der 9 Strophen desselben zeigen.

Endlich finden wir mehre Lieder in unserm „Handbüchlein", denen weder eine Melodie beigegeben, noch die Verweisung auf eine bekannte beigefügt ist. Es sind folgende: Dein armer Hauff ꝛc. (Lied über den 10. Psalm) N. 25. — O Herre Gott, in deinem Reich ꝛc. N. 26. — Mein Jung' erkling' und fröhlich sing ꝛc., ein dem Hymnus Pange lingua nachgedichtetes Lied, das, wie schon bemerkt, hier ohne Melodie erscheint, während nur ein Jahr zuvor sie ihm noch beigegeben war, N. 30. — Christe der du bist Tag und Licht (Christe qui lux es) N. 31. — Nun bitten wir den heiligen Geist ꝛc. N. 32. — Mitten wir im Leben sind ꝛc. N. 37. — Gott sei gelobet und gebenedeyet ꝛc. N. 38. — Gelobet seyst du Jesus Christ ꝛc. N. 40. — Gott der Vater wohn' uns bei, N. 51. Bei der Mehrzahl derselben ist der Grund des gerügten Mangels völlig einleuchtend. Das Lied N. 26. ist über den achten Psalm gedichtet, und in der allbekannten Strophe des Hymnus: Conditor alme siderum, wie denn das Nürnberger Enchiridion von 1527 ausdrücklich noch ihm den Beisatz hinzufügt: „Im thon, als man diesen Hymnus singt, Conditor alme syderum"; die Lieder 30. 31. sind Nachdichtungen zweier anderer Hymnen (Pange lingua etc. und Christe qui lux etc.) deren oft gehörte, Allen bekannte, einfache Melodieen nicht erst einer volksmäßigen Umbildung bedurften,

wie wegen der vielen darin vorkommenden Sylbendehnungen die Singweisen jener anderen Hymnen, die den auf ihnen beruhenden Liedern 27. 28. 29. (XII. XIII. XIV.) deshalb in vereinfachter Fassung beigegeben sind. Die Lieder 32. 37. 38. 40. 51. waren, wenn nicht in allen Strophen mit denen das Handbüchlein von 1528 sie giebt, doch mit einigen, mindestens ihren ersten, schon vor der Kirchenreinigung gebräuchlich, einige bereits mehre Jahrhunderte früher; sie hätten nur auf ihre eigenen Melodieen verwiesen werden können, wozu keine Veranlassung vorhanden war, und der Mangel jeder Andeutung darf uns als ein Beweis mehr für die Thatsache gelten, daß sie in die evangelische Kirche in der That ihre alten Melodieen mit hinübergenommen haben, und daß diese Melodieen, wie sie noch jetzt unter uns fortleben, nicht dem Beginne des 16. Jahrhunderts angehören, noch, wie so oft behauptet wird, von Luther oder Johannes Walter erst neu für dieselben gesungen sind. Nur ein Lied bleibt uns demnach übrig, bei dem die mangelnde Andeutung der Weise, in der es zu singen ist, uns befremden könnte: das Lied Michael Stiefels über den 10. Psalm: „Dein armer Hauff, Herr, thut klagen großen zwang vom widerchrist" ꝛc. Es erscheint mit einem 4stimmigen Tonsatze Johann Walters in dessen Gesangbüchlein (1524); von dort ist es in das Nürnberger Enchiridion von 1525 übergegangen, und hat sich bis zu dem von 1528 fortgepflanzt. In späteren, unter Luthers Augen herausgegebenen Gesangbüchern — dem Joseph Klugschen, 1535, 154$\frac{2}{3}$, dem Bapstschen, 1545 — finden wir es nicht wieder. Der Bau seiner einzelnen Strophen ist unregelmäßig, allein die in der Mehrzahl derselben (es hat deren 18) hervortretende Grundform zeigt uns ein 6zeiliges trochäisches Gesätz mit stätigem Wechsel 8sylbiger und 7sylbiger Zeilen, einen Bau, dem wir in geistlichen Liedern des 16. Jahrhunderts nicht

wieder begegnen, und dem nur die Strophe des Heinrich Albert=schen Liedes: „Gott des Himmels und der Erden" sehr nahe kommt, das in seinen Gesätzen nur zuletzt 2 siebensylbige Zeilen hat. Die von Walter ihm mitgegebene Melodie ist sangbar und faßlich, und verdient aufbewahrt zu werden; *) das Lied selbst, in seiner scharfen Polemik gegen das Papstthum, gehörte schon deshalb seiner Zeit ausschließend an, und konnte nicht dauernde allgemeine Gültigkeit gewinnen. Vielleicht fühlte man damals schon, daß es zwar die gegen die römische Kirche genommene Stellung entscheidend bezeichne, also nicht beseitigt werden dürfe, weniger jedoch für Gesang, zumal bei dem Gottesdienste, sich eigne, und gab ihm deshalb nicht erst eine Melodie mit, obgleich diese von Walter geboten wurde. **)

*) Dein armer Hauff ꝛc. Walter (1524) N. VII.



**) Es ist nicht zu übersehen, daß dieses Lied über den 10. Psalm in den bedeutendsten späteren Lieder= und Melodieenbüchern nicht wieder vorkommt. Weder das große Straßburger Kirchengesangbuch von 1560 (wahrscheinlich also auch dessen frühere Ausgabe von 1541) noch das 1569 ebenfalls zu Straßburg bei Theodosius Riehel erschienene, noch das Frankfurter von demselben Jahre, noch endlich das Keuchenthalsche (1573) enthalten es länger. Hemmel, in seinem 1569 herausgegebenen vollständigen Liedpsalter mit Tonsätzen, hat Hans Sachs' Lied über eben diesen Psalm vorgezogen. Zinkeisen (1584), der nicht minder den ganzen Psalter, in Lieder gebracht, zu bieten wünschte, giebt es zwar in ursprünglicher Gestalt, mit einer von Walters Singweise abweichenden phrygischen, unmittelbar darauf aber in einer Umgestaltung, die nur die erste Zeile mit ihm gemein hat, zu Walters Melodie (Bl. 163 - 165).

II.

Die dreistimmigen Tonsätze des Jacobus Clemens non Papa über die Melodieen der Souter Liedekens.

Schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, um die Zeit der höchsten Blüte der Tonkunst in Brabant, Flandern und Hennegau, von woher Deutschland und Italien damals die Meister dieser Kunst empfingen, deren Schüler den bis dahin bewahrten Vorrang ihnen bald siegreich abgewinnen sollten, hatte Tilman Susato zu Antwerpen, selber ein rüstiger, beliebter Tonsetzer, in dieser nach allen Seiten hin betriebsamen, reichen Handelsstadt zu den fleißigsten Verlegern tonkünstlerischer Werke gehört. Dieser begann eben um die Mitte jenes Zeitraums ein Unternehmen, das den einheimischen Liedergesang zu befördern dienen sollte, und forderte alle namhaften Tonkünstler seines Vaterlandes auf, ihn dabei zu unterstützen. Er versicherte, streng darauf halten zu wollen, daß alles Leichtsinnige, Unehrbare, Zuchtlose unbedingt ausgeschlossen bleiben solle von der im Sinne seines Unternehmens herauszugebenden Sammlung; eine Versicherung, deren es damals allerdings bedurfte, weil andere Sammler darin um so weniger gewissenhaft waren, als für einen großen Theil ihrer Zeitgenossen eben in dem Zweideutigen und Lüsternen ein besonderer Reiz bestand. Im Jahre 1551 trat das erste Buch dieses Werkes an das Licht.*)

*) Sein vollständiger Titel lautet:
Het ierste musyck boexken mit Vier Partyen daer inne Begrepen zyn xxviij nieuwe amoreuse liedekens in onser nederduytscher talen, Ge-

Es enthielt 28 vierstimmige Sätze über beliebte weltliche Melodieen, Sätze, denen diese Singweisen jedoch nicht unverkürzt und ohne Vermischung mit Fremdem als fester Gesang zu Grunde lagen, sondern nur einzelne ihrer Wendungen hergaben als Einschlag für kunstreiche Stimmenverwebung. Noch in demselben Jahre erschien auch das zweite Buch dieser Sammlung unter ganz gleichem Titel, mit 27 Tonsätzen ähnlicher Art, deren nun 55 beisammen waren. Die Namen der Setzer sind dabei nicht überall angezeigt; man erkennt jedoch aus den hin und wieder beigefügten, daß mehre ausgezeichnete Meister jener Zeit dem Unternehmen Susato's sich angeschlossen hatten. Sechs Tonsätze in beiden Theilen tragen seinen eigenen Namen; sechs andere den Josquins Baston, fünf Carls Souliaerts, drei Lupus Hellincks, zwei Hieronymus Vinders; je einer ist mit denen Willaerts, Antons Barbe, Geerharts, Benedictus (Ducis oder Herzogs), Verbonets, Nicolas Liegoes, und Clemens non Papa bezeichnet; von wem die übrigen herrühren, ist ungewiß. Ein dritter Theil, eben auch 1551 herausgegeben, enthält damals beliebte Tänze, *) durchweg von dem Herausgeber für 4 Stimmen gesetzt.

Drei Bücher hatte der Verleger schnell aufeinander folgen

---

componeert by diversche componisten, zeer lustich om singen en spelen op alle musicale Instrumenten. Ghedruckt T Antwerpen by Tilman Susato wonende uoer die nieuue waghe Inden Cromhorn. (Superius, Contratenor, Tenor, Bassus.) Cum gratia & privilegio Anno MCCCCCLI.

*) Het derde musyck boexken, begrepen int ghetal uan onser neder duytscher spraken, daer inne begrepen syn alderhande danserye, te wetens Basse dansen, Ronden, Allemaingien, Pavanen ende meer andere, mits oeck vyftien nieuwe gaillarden, zeer lustich ende bequaem om spelen op alle musicale Instrumenten, Ghecomponeert ende naer d'instrumenten ghestelt duer Tielman Susato, Int iaer ons Heeren MDLI. Ghedruckt T'antwerpen by Tielman Susato, wonende uoer die nieuwe waghe In den Cromhorn. Cum gratia & privilegio.

lassen, allein es scheint, daß sein Unternehmen nicht mit dem Beifalle aufgenommen wurde, den er erwartet hatte. Denn es gingen fünf Jahre hin, ehe er dasselbe fortsetzte, wo dann wiederum vier andere Bücher rasch aufeinander folgten, das vierte bis sechste 1556, das siebente und letzte 1557.

Es sind diese vier letzten Bücher, über welche die gegenwärtige Abhandlung Einiges mitzutheilen beabsichtigt, weil sie einem für die Geschichte des geistlichen Liedergesanges nicht unwichtigen Werke sich anschließen, und der Mehrzahl nach Tonsätze eines Meisters enthalten, der mit Recht unter die berühmteren jener Zeit gerechnet wird.

Tilman Susato hatte bei Herausgabe der ersten drei Bücher die Absicht ausgesprochen, dem einheimischen Liedergesange dadurch zu dienen. Wahrscheinlich hatte er sich überzeugt, daß auf dem gewählten Wege dieser Zweck nicht zu erreichen sei. Durch Gesänge im Madrigalstyle, wie die bis dahin erschienenen, konnte der L i e d e r g e s a n g nicht gefördert werden. Hätte man den nicht verlacht, der ernstlich mit dem Ausspruche hervorgetreten wäre durch Messen jener Zeit, deren einzelne Sätze herkömmlich auf Weisen weltlicher Lieder sich gründeten, sei ein Gleiches zu leisten gewesen? Was konnte es helfen, daß jenen vierstimmigen Sätzen der ersten beiden Bücher die vollständigen Worte ihrer Lieder mitgegeben waren, wenn das wesentlich Bezeichnende der Liedform, die Strophe und deren tonkünstlerische Ausgestaltung durch die Melodie, in der gewählten Art des Tonsatzes unterging? Sollte eine Förderung, wie die erstrebte, wirklich und wesentlich in das Leben treten, so war die Bedingung dabei unerläßlich, daß das Gepräge des L i e d e s ungefährdet bleibe, die liedhafte Form der Singweise nicht angetastet werde. In einer für Melodieführung geschickten Singstimme, nach damaligem Gebrauche vorzugsweise im Tenor oder auch wohl im

Sopran, mußte die Singweise des gewählten Liedes erscheinen, ohne allen fremden Zusatz; der ihr gesellten Stimmen durften nur wenige seyn, damit die Ausführung dieser dem Gesellschafts-gesange gewidmeten Sätze keine zu großen Schwierigkeiten dar-biete, dem geschickten Sänger aber dennoch Gelegenheit ge-währt bleibe, durch kunstreichen Vortrag die Zuhörer zu ergötzen. Tilman Susato, nachdem er in diesem Sinne seine Aufgabe gefaßt hatte, sah sich um nach einem Lieder- und Melodieenbuche, das ihm zu deren Lösung ausreichenden Stoff gewähre. Er glaubte keine glücklichere Wahl treffen zu können, als die der im Jahre 1540 zu Antwerpen bei Simon Cock erschienenen **Souter Liedekens**. Hier fand er die bekanntesten und beliebtesten Melodieen seiner Zeit und seines Landes zusammen, und moch-ten auch viele unter ihnen zuvor Liedern des frechsten, anstößig-sten Inhalts gesellt gewesen seyn, so gehörten sie diesen doch nicht ferner an, man hatte sie erlesen, eine Reihe geistlicher Lieder in vlaemscher Sprache über alle Gesänge des Psalters zu schmücken. Das Lied und seine Singweise, ein Inhalt, nicht allein ohne Unehrbarkeit, sondern lehrhaft, erbaulich, ja heilig, bot sich ihm dar in dieser Sammlung, und er zauderte nicht, sich an sie zu halten. Zuerst mag er wohl die Absicht gehabt haben, die ganze Arbeit allein zu übernehmen; deren Umfang jedoch, und die eigenthümliche Schwierigkeit des durchaus **dreistimmigen** Satzes, hat ihn dann genöthigt, die Hülfe eines andern Meisters anzusprechen, dessen anerkannte Geschick-lichkeit ihm für den sichern Erfolg seines Unternehmens Bürg-schaft leiste. Diesen fand er an **Jacobus Clemens non Papa**, der sein früheres Unternehmen nur mit einem einzigen Tonsatze unterstützt hatte, *) und der in den nächsten sechs

---

*) Th. 2. Bl. III b. „Een Venus schoon, fray van persoen" etc.

Jahren die neue Aufgabe vollständig lös'te. Daher denn der Zwischenraum mehrer Jahre seit Herausgabe des dritten Buches bis zum Erscheinen des vierten.

Über die Lebensumstände dieses ausgezeichneten Tonsetzers besitzen wir nur dürftige Kenntniß, eine so große Anzahl seiner Werke auch auf unsere Zeit gekommen ist. Ja, nicht einmal über den Ursprung seines seltsamen Namens sind wir näher unterrichtet. Hat er, ähnlich wie jener verdiente Tonsetzer Mühlhausens, Joachim a Burgk, der, statt seine Werke mit einem Namen zu bezeichnen, den er mit Vielen theilte — Müller*) — es vorzog sich nach seinem Geburtsorte zu nennen, seinem Taufnamen nur die Verwahrung gegen eine hohe Würde beigefügt, die damals ein Anderer gleichen Namens bekleidete, um dadurch die Führung eines unbeliebigen Familiennamens zu umgehen? Hat sein Gönner, Kaiser Karl der Fünfte, zu dessen großen Lieblingen er gehörte, ihm jenen Spitznamen gegeben, um ihn scherzhafter Weise von jenem Papste zu unterscheiden, von dem er so manches Widerwärtige erfahren hatte? Wir wissen es nicht, und haben, im Besitze des besten, dem Meister Angehörenden, seiner nachgelassenen Werke, uns mit der Kunde zu begnügen, daß er Niederländer von Geburt war, im Dienste jenes Kaisers stand, und im Jahre 1567, eben zehn Jahre nach Erscheinen des letzten Buchs des Werkes, von dem wir reden, aus dem Leben geschieden ist.

Das erste Buch seiner dreistimmigen Tonsätze über die Melodieen der Souter Liedekens, das vierte der vollständigen

*) Daß er so geheißen erfahren wir durch das Protokoll über die erste, von dem Superintendenten Helmbold zu Mühlhausen am 9. Juli 1588 gehaltene Synode. Es heißt darin: „Finitis sacris digressi ex templo ordine decente, comitantibus senatoribus, Dr. Joanue Gutwasser, Dr. Wilhelmo ab Ottera, Dr. Liborio Bischhausen, & D^no. Joachimo Muellero a Burgk, scriba consistoriali, in Domum Blasianam revertebamur" etc.

Sammlung, erschien wie bemerkt zu Antwerpen im Jahre 1556.*) Eine Vorrede ist ihm nicht mitgegeben; was wir über die Ansichten des Herausgebers bei Fortsetzung seines Unternehmens so eben gesagt, haben wir nicht aus einer solchen entnommen, sondern aus der Beschaffenheit der letzten 4 Bücher seiner Sammlung geschlossen im Verhältniß zu den beiden frühern, und nach unserer Überzeugung mit Recht. Hinter einem alphabetischen Inhaltsverzeichnisse beginnt sogleich das Werk selbst, in welchem Tonsätze zu drei Stimmen über die Melodieen der ersten 41 Psalmlieder gegeben werden. Fünf dieser Tonsätze, über die Weisen des 2., 6., 9., 13. und 22. Psalms in den Souter Liedekens tragen den Namen Tilmans Susato. Sie zeigen die Betheiligung des Herausgebers auch als Tonsetzer bei seinem Unternehmen, und veranlassen zu der zuvor ausgesprochenen Voraussetzung, es sei Anfangs seine Absicht gewesen, dasselbe ganz allein zur Vollendung zu bringen, bis er später sich entschlossen, es einem größeren Meister in die Hand zu geben, dem das bisher Geleistete als Beispiel dienen möge, in welchem Sinne er es gefördert wünsche. Von dem Bestreben, wie es bei deutschen Meistern hervortritt, weltlichen auf geistliche Lieder angewendeten Melodieen durch ihren Tonsatz eine geistliche Färbung zu geben, erscheint hier keine Spur; die Melodie selbst in ihrem ursprünglichen Gepräge, in den wesentlichen Zügen durch die dasselbe zur Anschauung gelangt, ist die

---

*) Sein vollständiger Titel lautet: **Het vierde musyck boexken mit dry parthieen, waer inne begrepen syn die Ierste xlj psalmen van David, Ghecomponeert by I a c o b u s C l e m e n t n o n p a p a, den Tenor altyt houdende die voise van gemeyne bekende liedekens, Seer lustich om singen ter eeren Gods, Gedruckt T'Antwerpen by Tilman Susato wonende vor die Nyeuwe waghe In den Cromhorn. (Superius. Tenor. Bassus.) Cum gratia & privilegio Re. Ma. Anno MCCCCCLVI. Ondertekent Strick.**

Aufgabe gewesen die der Tonsetzer sich gestellt hat; in seinen Sätzen wird oft genug noch gedeutet auf den vermuthlichen Inhalt der Lieder, denen die Melodieen zuvor eigneten, und deren Anfangszeilen über dieselben gesetzt sind. Auf den vermuthlichen Inhalt sagen wir; denn wenige dieser Lieder besitzen wir gegenwärtig noch, und die Erhaltung ihrer Singweisen verdanken wir allein der ihnen gegebenen geistlichen Bestimmung. Die ursprünglichen Lieder sind meist verklungen; waren doch überhaupt wohl wenige von ihnen aufgezeichnet, und die Mehrzahl mußte verloren gehen, sobald sie aufhörten, im Munde des Volkes fortzuleben. Einige scheinen in den ersten beiden Büchern unserer Sammlung uns erhalten zu seyn,*) mindestens in ihrer ersten Strophe, wenn nicht das zu weit getriebene Bestreben sie von allem Anstößigen zu reinigen dahin gewirkt hat, sie zu verändern. Die Fassung der Melodieen dagegen ist, wenn wir von den ganz unbedeutenden Abweichungen bei den Weisen des **11.**, **14.**, **15.**, **21.**, **22.**, **23.**, **25.**, **27.**, **29.**, **38.** Psalms absehen, im Wesentlichen derjenigen übereinstimmend, der wir in den

*) So im ersten Buche: Bl. 4, O wrede fortuyne (Mel. des 34. Ps.); Bl. 12, Ic arm scaep (Mel. des 7. Ps.); Bl. 14, Gheveys, gheveys ꝛc. (Mel. des 106. Ps.); im zweiten Buche: Bl. 5, Peynsen, trueren ꝛc. (Mel. des 87. Ps.); Bl. 15, Ick ginck noch gister avont (Mel. des 11. Ps.). Noch andere dieser Lieder sind uns in den von Willems herausgegebenen „Oude Vlaemsche Liederen ꝛc.“ Brüssel 1846 — 1848 erhalten. (N. XVI. Ps. 101, XXIV. Ps. 137, XLVIII. Ps. 4, LVII. Ps. 8, LX. Ps. 14, LXII. Ps. 69, LXVI. Ps. 47, XCIV. Ps. 44, CVIII. Ps. 112, CXIII. Ps. 86, CLII. Ps. 110; mit Abweichungen im Vergleiche mit der Angabe in den Souter Liedekens XXVI. Ps. 141, XXXVI. Ps. 149, LXIV. Ps. 6, LXXVIII. Ps. 147. Dem Liede „Wie wilt erhooren een nieuw liedt“ etc. (N. XXXVI. bei Willems) ist aber nicht die bei Ps. 149 verzeichnete Melodie mitgegeben, sondern die des Tanzliedes: „Ick quam aldaer ick weet vel waer etc. die in den Souter Liedekens dem Liede über den 132. Psalm angepaßt ist; eben so auch dem Liede (N. LVIII. bei Willems): „Hie sprac lief wiltu mijns ghedinken“ die für den 3. Psalm vorgeschriebene Weise „Het reegende seer“ ꝛc.

Souter Liedekens von 1540*) begegnen, selbst ihr Tonumfang; nur die Melodieen des 11. und 19. Psalms machen hierin eine Ausnahme. Gewöhnlich nimmt die Singweise die mittlere Stelle ein zwischen der Ober- und Grundstimme; in fünf Fällen allein wird davon abgewichen, bei den Weisen des 18., 21., 28., 29. und 32. Psalms, wo sie in der Oberstimme erscheint, aber doch immer in dem Stimmbuche steht, das die Aufschrift Tenor führt, eine Benennung, welche demnach nicht sowohl einen gewissen Stimmumfang bedeutet, als vielmehr die eigentliche Fassung der Singweise, die dem Tonsatze zu Grunde liegt.

Wir begnügen uns vorläufig mit diesen Bemerkungen, und werden auch bei den übrigen drei Büchern uns zunächst auf ähnliche beschränken, mit dem Vorbehalte auf den Tonsatz erst nach diesen allgemeinen Beschreibungen näher einzugehen.

Das fünfte (zweite) Buch, in seinem Titel — bis auf die Angabe seiner Zahl und der von den Tonsätzen die es bietet — dem vierten (ersten) übereinstimmend, giebt deren 43, vom 42. bis 84. Psalm einschließlich; zwei von Tilman Susato (über die dem 48. und 70. Psalme angeeigneten Singweisen), die übrigen von Clemens non Papa, und bis auf die Melodieen des 57. und 79. Psalms auch in dem Tonumfange, wie sie in den Souter Liedekens verzeichnet stehen. Geringe Abweichungen von der Fassung der Singweisen selbst finden sich bei denen des 46., 49., 52., 58., 59., 61., 64., 73. Psalms, namentlich der des 59sten in der dritten und Schlußzeile, wie denn auch die Weise des 77. Psalms die in den Souter Liedekens von 1540 in G schließt, in den Tonsätzen des Clemens non Papa durch eine

*) Einer erheblicheren Abweichung bei der dem 6. Psalme angeeigneten Melodie: „In Oostenrijk daer staet een stadt", wird später gedacht werden.

ganz veränderte melodische Wendung zuletzt nach C gelangt. Andere Abweichungen, melodische, melismatische, rhythmische, sind nur als Druckfehler aufzufassen, die in jener älteren, die einfachen Singweisen gebenden Ausgabe um so leichter vorkommen konnten, da diese die Melodieen auf rothen Linien schwarz eingedruckt giebt, wo die geringste Ungenauigkeit bei dem Abzuge sofort einen Fehler erzeugen mußte. In diesem zweiten Buche sind nun schon 9 Singweisen der Oberstimme zugetheilt, die des 50., 58., 59., 70., 72., 74., 77., 78., 81. Psalms. Das sechste (dritte Buch) von dessen Titel ebendasselbe gilt wie von dem des vorhergehenden, begreift 40 Tonsätze, über die Melodieen des 85. bis 121. Psalms einschließlich, an denen Tilman Susato nur bei dreien sich betheiligt hat, dem 100., 108. und der zweiten Abtheilung des 118. Psalms. Bei ihrer sechs findet sich ein verschiedener Tonumfang — der des 92., 96., 106., 108., 111., 112. Psalms; — in der Fassung der Weise selbst eine etwas bedeutendere, die melodische Wendung verändernde Abweichung nur bei der des 90sten, in der vierten und fünften Note. Eine ganz andere Melodie als die in den S. L. enthaltene ist dem 88. Psalme zugetheilt. Die Zahl der Tonsätze in welchen die Melodie die höchste Stelle einnimmt, ist hier schon auf 14 angewachsen; es sind die über die Weisen des 85., 86., 87., 97., 98., 102., 103., 104., 105., 112., 114., 115., 117. und 121. Psalms.

Das vierte (siebente) Buch endlich, mit dem das Werk vollendet ist, im Jahre 1557 erschienen, giebt außer den Tonsätzen über die Melodieen der letzten 29 Psalmen noch deren 6 über andere Schrift- oder doch schriftmäßige Gesänge.*) Es

*) Seinem Titel ist hinter den Worten: „waer inne begrepen syn XXIX psalmen van David“ noch eingeschaltet: „met meer ander gestelyke lofzangen wt der heiligen schrift“ etc.

sind die Lobgesänge des Ezechias, der drei Jünglinge im Feuerofen, des Zacharias, der Maria und des Simeon, deren Melodieen bis auf zwei — die des Ezechias und Zacharias die der Oberstimme zugetheilt sind — die mittlere Stelle zwischen dem Sopran und dem Basse einnehmen. Die Lobgesänge des Jesaias (Cap. 12) der Hanna (1. Reg. c. 2) des Moses und der Kinder Israel, des Habakuk und Moses' letztes Loblied (Deuteronom. c. 32) werden auf früher vorgekommene Melodieen verwiesen, eben wie in den Souter Liedekens. Die Zahl der Sätze in denen die Melodie die höchste Stelle einnimmt, ist in diesem Buche ansehnlicher als in allen vorhergehenden; es sind deren mit Einschluß der zwei schon bemerkten Lobgesänge 20, über die Weisen des 124—126., 128., 130—135., 138., 139., 143—145., 147., 148. und 150. Psalms. Hier erscheinen nun auch Melodieen von Tanzliedern für fünf Psalme, den 125., 127., 132., 133., 135sten. Abweichungen im Tonumfange finden sich bei den Melodieen des 133. und 146. Psalms, in der Fassung der Melodieen selbst erscheinen deren zwar bei denen des 131., 132., 136., 138., 140—142. und 150. Psalms, sie bestehen jedoch nur in Dehnungen, Melismen, etwas veränderten Schlußwendungen, ohne allen Belang. Alle Tonsätze dieses Buches gehören Clemens non Papa, mit Tilmans Susato Namen ist keiner von ihnen überschrieben.

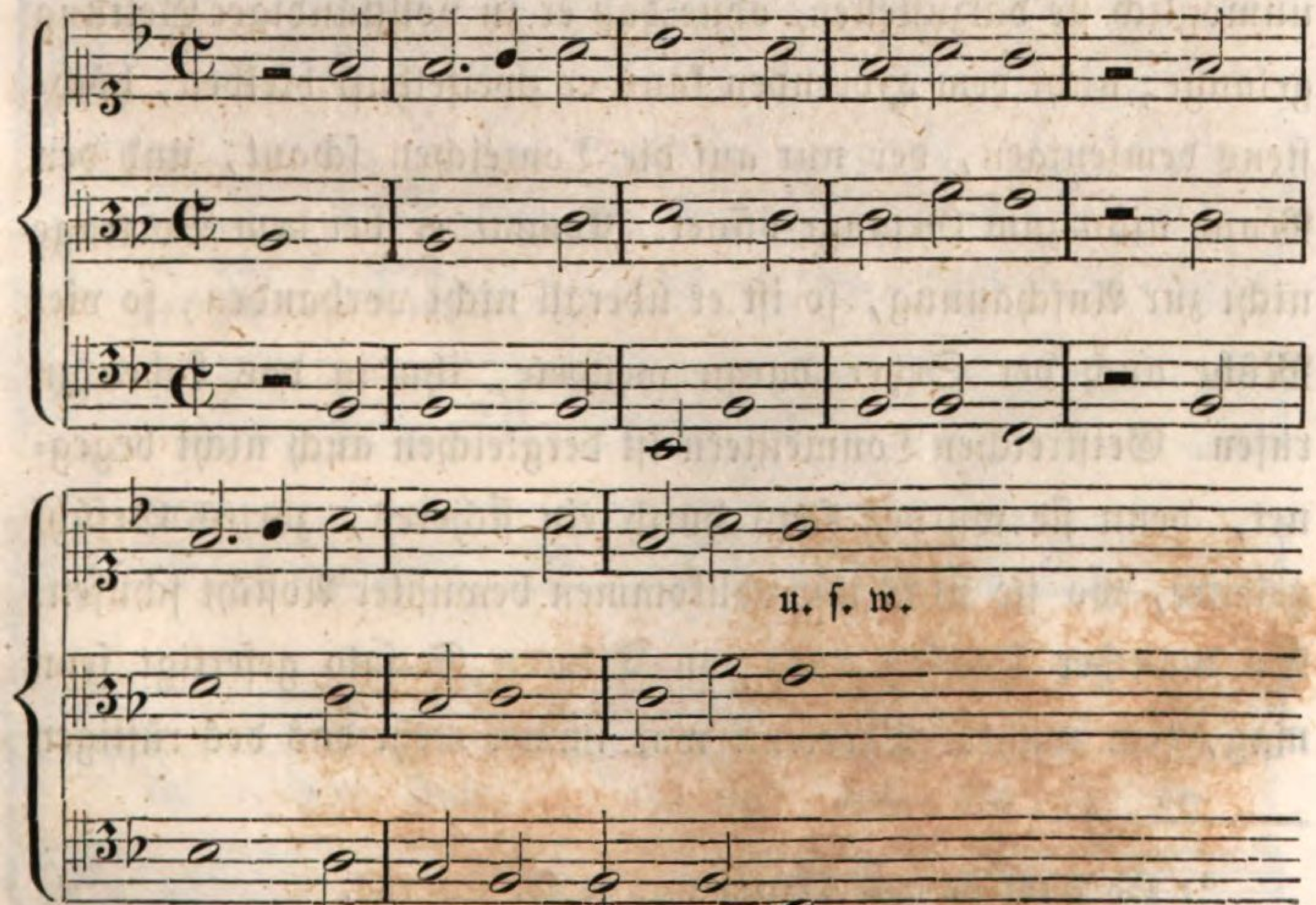
An einem anderen Orte — im ersten Theile des evangelischen Kirchengesanges, Seite 69 und 70 — haben wir schon bemerkt, daß die Souter Liedekens 159 Melodieen enthalten, von denen 152 mit den Anfangszeilen weltlicher Lieder überschrieben sind; daß in diesen Melodieen die weiche Tonart überwiegend hervortritt vor der harten, in dem Verhältnisse von 105 zu 47, ja, daß unter jenen Tanzweisen, deren wir eben gedachten, nur eine einer harten Tonart angehört; daß rhyth-

mischer Wechsel in ihrer 53 erscheint, bestimmt abgegrenzter, gerader und ungerader Takt, die nicht aus stetig festgehaltenem Maaße auftauchen wie der rhythmische Wechsel, in vier Fällen, durchgängiger Tripeltakt in sechsen; in allem Diesen stimmt die Fassung der Singweisen in Clemens' Sätzen mit der in der Ausgabe von 1540 überein, und wenn es hin und wieder wohl vorkommt, daß an dem einen oder andern Orte der Tripeltakt nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, so macht dieser doch jederzeit bei dem Vortrage sich geltend als die rhythmische Form, durch welche die Melodie nothwendig gegliedert wird, die mangelnde Bezeichnung ist also ohne Erheblichkeit. Die Singweise erscheint in den Tonsätzen durchweg in stetigem Fortgange, weder durch unebenmäßige Pausen, noch fremde, nur ausfüllende Zwischensätze oder Anhängsel unterbrochen; wo die Stimmen nicht zugleich eintreten, ist die Hauptmelodie häufiger die vorangehende als nachfolgende. Am wenigsten können diejenigen unter diesen Tonsätzen uns zusagen, bei denen Ton auf Ton in jeder Stimme trifft, wie bei den Tanzweisen, die den Liedern über den 125., 127., 130., 135. Psalm angepaßt sind. Denn ist bei den genannten Melodieen auch die Wahl dieser Setzweise unstreitig zu billigen, weil sie den Rhythmus, das Bezeichnende derselben, schärfer hervorhebt, so hat doch der dreistimmige Satz bei gleichmäßiger Fortbewegung aller Stimmen jederzeit eine gewisse Dürftigkeit und Leere, weil er die in der Melodie schlummernde Harmonie nicht vollständig zu entbinden vermag, die terzlosen, hohlen Zusammenklänge auch schwer zu vermeiden sind, wenn eine jede Stimme sangbar seyn, ja eine gewisse Selbständigkeit bewahren soll. Wo der Tonsetzer dagegen die Anforderung, daß Ton gegen Ton fortschreiten müsse in allen Stimmen, nicht strenge an sich gestellt, sondern auch mäßig nur den Gebrauch der Bindungen sich erlaubt

hat, ist jenes Gebrechen einer leeren Harmonie oft glücklich überwunden, wie bei der Behandlung der anmuthigen, dem 130. Psalme angeeigneten Melodie des Liedes: „Het voer een sceepken over ryn, het hadde ghēladen vroukens" ꝛc., einer Singweise, die in ihren ersten beiden Zeilen, rhythmisch wechselnd, zwei dreitheiligen Gliedern ein zweitheiliges folgen läßt, und dadurch eine eigenthümliche Lieblichkeit gewinnt, die durch den Tonsatz trefflich geltend gemacht wird.*) Daß dazu auch die in der Oberstimme ihr angewiesene herrschende Stellung beiträgt, ist nicht zu leugnen, wie denn aus der bei jedem späteren Buche des Werkes sich beträchtlich mehrenden Zahl der Tonsätze, deren Melodieen diese Stelle einnehmen, zu schließen ist, daß dem Setzer die für harmonische Entfaltung daraus erwachsenden Vortheile immer mehr zum Bewußtsein gelangt sind.

Wir nehmen hier Gelegenheit der Sätze des Tilman Susato vorübergehend zu gedenken, im Vergleich mit denen seines so viel größeren Kunstgenossen, da wir sonst nicht veranlaßt sind bei ihnen

*)



länger zu verweilen. Auch wollen wir allein seine Auffassung des rhythmischen Theiles der von ihm behandelten Weisen näher betrachten, denn was die Darstellung ihres harmonischen Gehaltes betrifft, so würde dasjenige was wir hierin bei Clemens als Mangel empfinden, um so mehr noch von Susato's Tonsätzen gelten müssen. Was ihn veranlaßt haben mag, von dem ursprünglichen Rhythmus der dem 6. Psalm angeeigneten Weise des Liedes: „In Oostenrijk daer staet een stadt", abzuweichen, deren Tonsatz von ihm herrührt, einer Melodie die in den Souter Liedekens von 1540 durchaus im dreitheiligen Takte gefaßt ist;*) was ihn bewog, ihrer dritten Zeile einen rhythmischen Wechsel anzukünsteln, der weder an sich selbst, noch zumal bei durchaus verschiedener Rhythmisirung der Ober- und Grundstimme von dem Ohre klar gefaßt werden kann, müssen wir dahingestellt seyn lassen. Einem solchen Versuche liegt aber allezeit ein arges Mißverständniß zu Grunde. Denn der rhythmische Wechsel, wo er rechter Art ist, macht bei einfachem, unbegleitetem Vortrage einer Melodie sich von selber bemerklich, es fällt unmöglich sie darzustellen, ohne daß er zu vollständiger Geltung gelange; nicht dem Hörenden kann er zweifelhaft bleiben, höchstens demjenigen, der nur auf die Tonzeichen schaut, und den Mund nicht zum Gesange öffnet. Kommt er bei dem Vortrage nicht zur Anschauung, so ist er überall nicht vorhanden, so viel Mühe auch der Setzer daran wendete, ihn in das Leben zu rufen. Geistreichen Tonmeistern ist dergleichen auch nicht begegnet, denn sie wurden stets durch ein sicheres, zartes Gefühl geleitet, wo sie nicht mit vollkommen bewußter Absicht schufen. So mancher Tonsatz auch von Tilman Susato gefertigt seyn mag, sein wahres Verdienst war immer mehr das des rüstigen

---

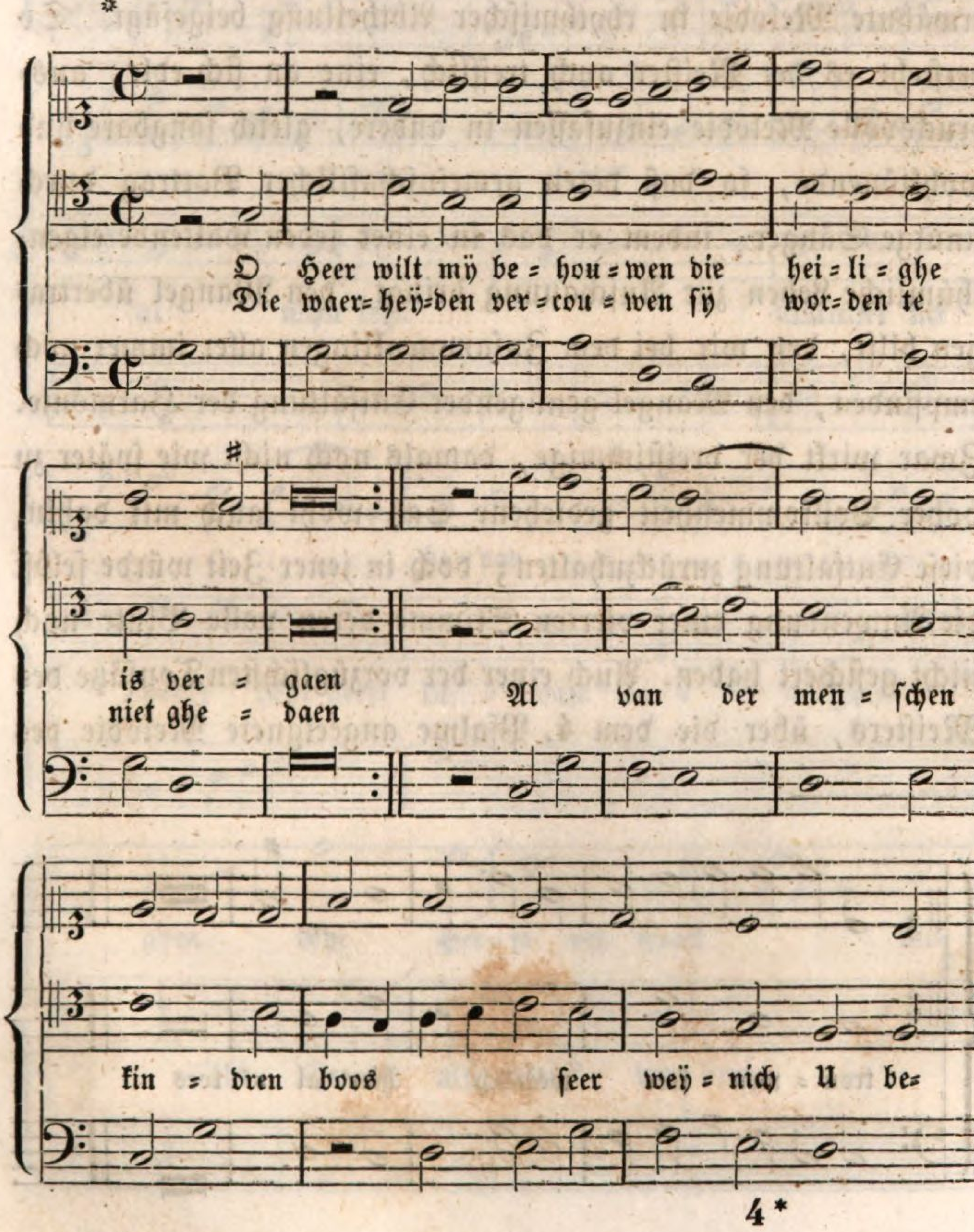
*) So giebt sie auch Willems a. a. O. S. 166.

Musikverlegers als des schöpferisch hervorbringenden Künstlers; des Verlegers der die Kunst fördert, indem er deren Schöpfungen verbreiten hilft.

Als schaffenden Meister erkennen wir jedoch Clemens non Papa auch da, wo er ein schon Vorhandenes, wie hier, nur auslegt durch seine Töne. So den rhythmischen Gehalt der Melodie: „Ick ghinck noch gister avont soe heymelick eenen ganck", welche die S. L. dem Liede über den 11. Psalm aneignen.*)

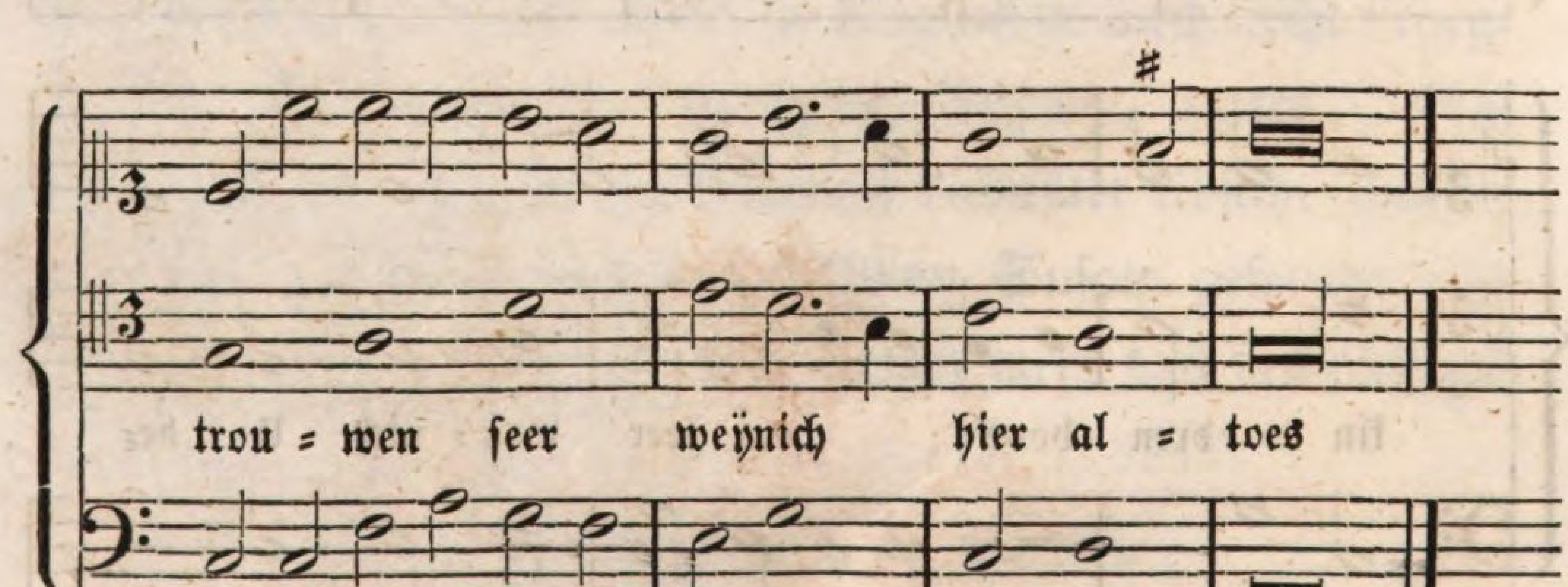
---

*)



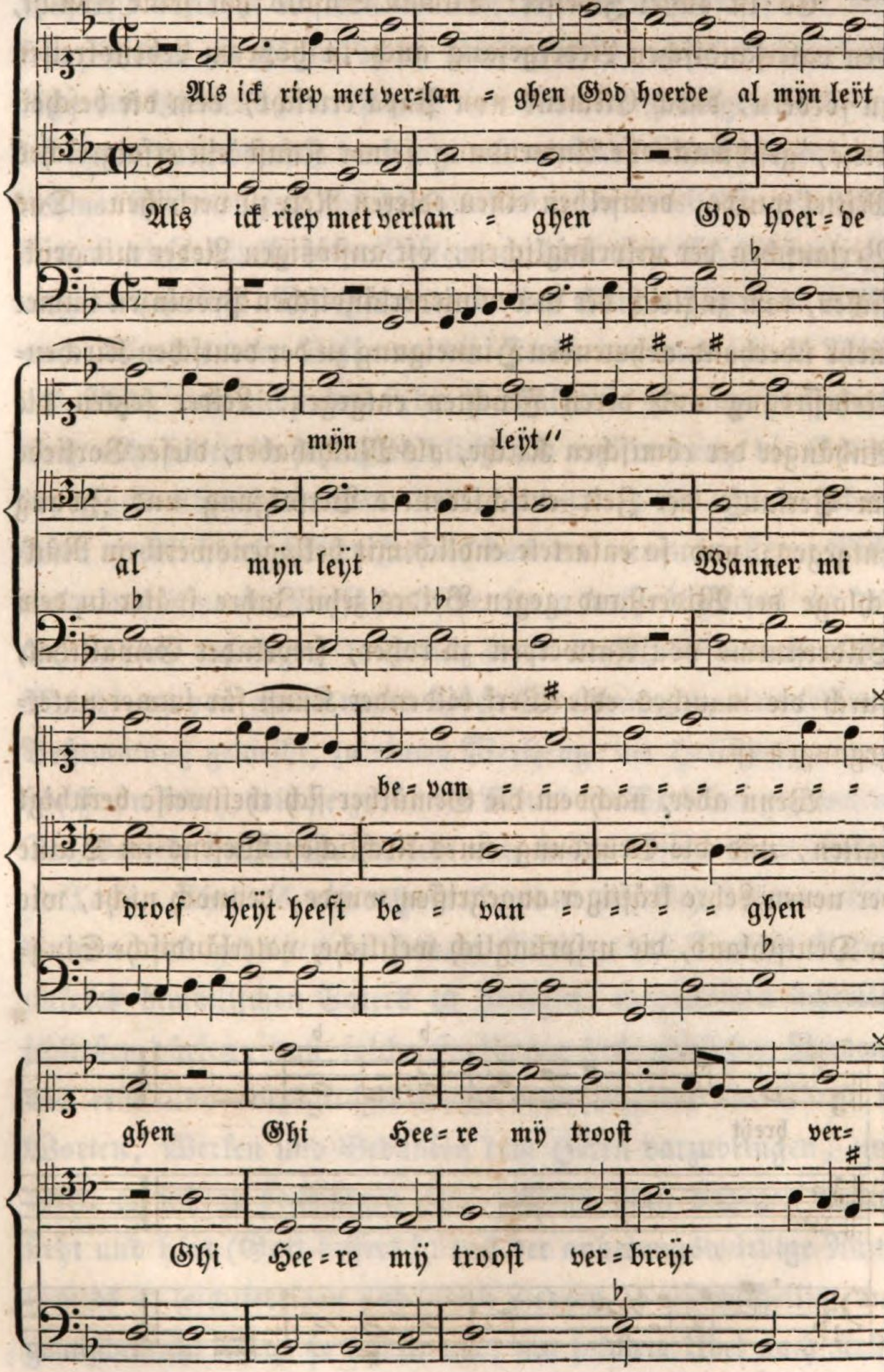
Der Übergang aus dem Viertheiligen in ein verdoppeltes Dreitheilige, und der Abfall von da zu einem einfachen, das auch als triplirter, durch die Zwei geregelter Rhythmus ($\frac{6}{2}$) betrachtet werden kann; in dem Abgesange dann wiederum die Wendung von dort aus zurück in das Viertheilige, und endlich die Wiederholung jenes Wechselspieles zu neuen melodischen Formen: alles dieses legt sich klar heraus bei dem Vortrage, und damit es sofort auch dem Auge deutlich werde dem nur die Tonzeichen entgegentreten, habe ich den kurzen Satz über die erwähnte Melodie in rhythmischer Abtheilung beigefügt. So versteht es der Meister auch trefflich, eine an sich edle, ausdrucksvolle Melodie einzufassen in andere, gleich sangbare und wohltönende, so daß deren gemeinschaftlicher Vortrag durch sinnige Sänger, indem er das in einer jeden waltende eigenthümliche Leben zur Anschauung bringt, den Mangel übertragen hilft, den wir bei dem Zusammenklingen aller immer noch empfinden, den Mangel genügender Entfaltung der Harmonie. Zwar wirkt der dreistimmige, damals noch nicht wie später zu hoher Vollkommenheit gediehene Satz wohl auch mit dahin, diese Entfaltung zurückzuhalten; doch in jener Zeit würde selbst die Anwendung einer vierten Stimme deren volle Blüte noch nicht gesichert haben. Auch einer der vorzüglichsten Tonsätze des Meisters, über die dem 4. Psalme angeeignete Melodie des

---



Liedes: „Het daghet in den Oosten" *) läßt jene Blüte noch vermissen, die erst unter den Händen eines späteren deutschen

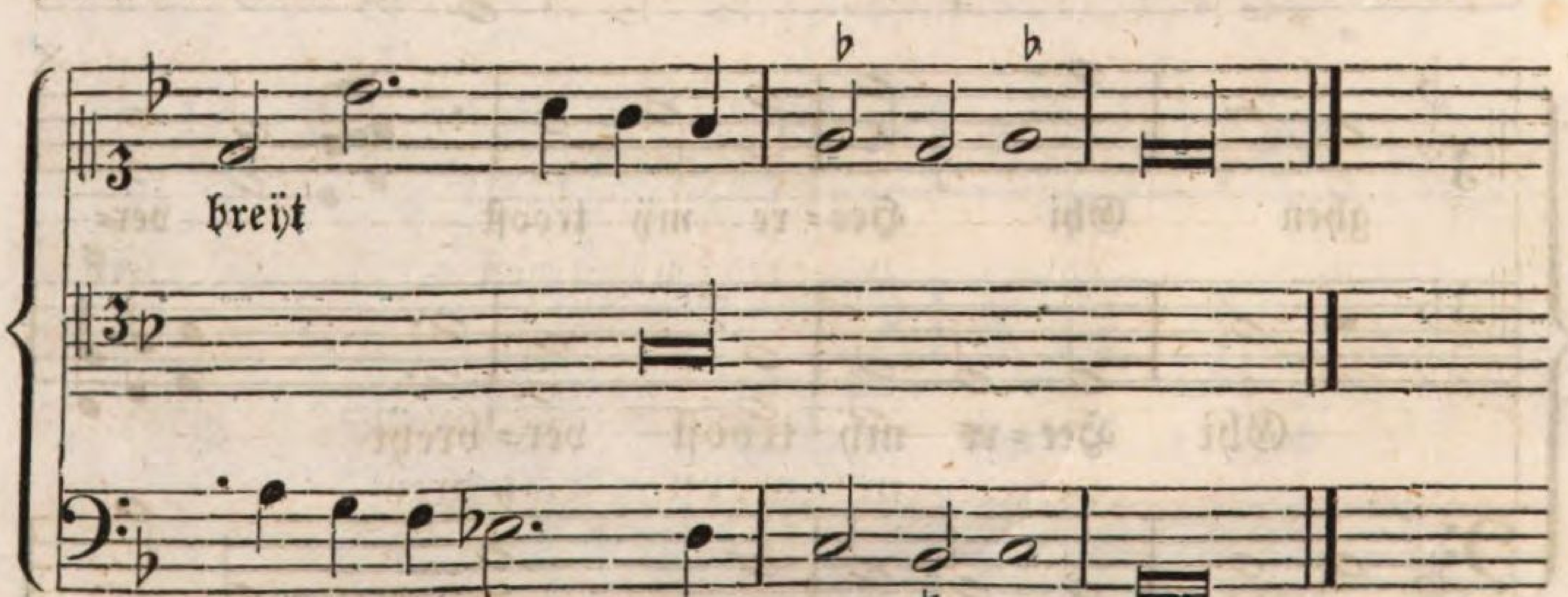
*) Bei Willems a. a. O. N. XLVIII.



Zöglings der belgischen Schule gegen das Ende des Jahrhunderts sich erschließen, dem dreistimmigen Satze aber erst ein Jahrhundert später zu Theil werden sollte.

Es ist außer Zweifel: Tilman Susato hat seine Absicht, den vaterländischen Liedergesang auch in höheren Lebenskreisen zu fördern, durch Clemens non Papa erreicht, dem die bescheidene, geschmackvolle Anwendung seiner Kunst ein erfolgreiches Mittel wurde, demselben einen edleren Reiz zu verleihen. Das Vertauschen der ursprünglichen, oft anstößigen Lieder mit geistlichen, kam zugleich der in den niederländischen Provinzen immer mehr überhand nehmenden Hinneigung zu der deutschen Kirchenverbesserung und deren Früchten entgegen. Leider setzten die Anhänger der römischen Kirche, als Machthaber, dieser Vorliebe im Verlaufe der Zeit entschiedenere Verfolgung und Zwang entgegen, und so entartete endlich mit beklagenswerthem Rückschlage der Widerstand gegen Beides zehn Jahre später in dem Bildersturme von Antwerpen zu roher, frevelnder Gewaltthat, durch die manches edle Werk bildender Kunst für immer untergegangen ist.

Wenn aber, nachdem die Gemüther sich theilweise beruhigt hatten, und die Gründung eines kirchlichen Wesens im Sinne der neuen Lehre kräftiger angegriffen wurde, dennoch nicht, wie in Deutschland, die ursprünglich weltliche, vaterländische Sing-



weise die Weihe einer kirchlichen erhielt in den Niederlanden, sondern Lieder und Melodieen von den dortigen Anhängern der evangelischen Lehre vorzugsweise aus deutschem geistlichem Gesange entlehnt wurden — von den Calvinisten später aus französischem — so glaube ich nicht zu irren, wenn ich die Tonsätze des Clemens non Papa, bei allem aufrichtigen Lobe das ich ihnen dargebracht, doch als mitwirkende Ursache dabei annehme. Erinnern wir uns hier an das zuvor bereits Angedeutete, das an dieser Stelle unser Befremden über diese Erscheinung genügend beseitigt. Bei Herausgabe der Souter Liedekens wollte man offenbar dem Volke an die Stelle der aus seiner Mitte als Blüte mannichfacher Lebensverhältnisse hervorgegangenen, doch nicht selten in das Fleischliche sich verirrenden, die Grenze der Zucht überschreitenden Lieder andere in die Hand geben, deren geistlich lehrhafter Inhalt das der neuen ernsteren Richtung mißziemende Verführerische jener ursprünglichen in den Gemüthern austilge, während deren beibehaltene anmuthige Melodieen, von einem neuen Leben durchdrungen, einer edleren Bestimmung geweiht, zu einem Werkzeuge der Heiligung umgeschaffen würden, wie sie zuvor ein Mittel der Verleitung gewesen. Die Vorrede dieses Buches legt eine solche Absicht unzweifelhaft zu Tage. „Christus unser Herr (beginnt dieselbe) hat vor allem Andern uns geheißen in seinem Gebete, den Namen Gottes unseres himmlischen Vaters zu heiligen, woraus wir sicherlich schließen dürfen, daß solche Heiligung des göttlichen Namens das erste und vorzüglichste Opfer derer sei, die ein Christ in Worten, Werken und Gedanken dem Herrn darzubringen, und deren er sich zu befleißigen habe. Wenn man dagegen täglich sieht und hört (Gott bessers!) daß der anbetungswürdige Name Gottes in leichtfertigen und eiteln Liedern so oft entheiligt und gemißbraucht wird, so haben wir, um solchem Übel nach Kräf-

ten zu steuern, die gegenwärtigen geistlichen Lieder mit großer Sorgfalt zusammen gebracht, um der heranreifenden Jugend Veranlassung zu geben anstatt alberner, fleischlicher Lieder etwas Gutes zu singen, wodurch Gott geehrt, und sie selber ergötzt werden mag. David, der göttliche Prophet, hat in seinem Psalter uns dazu den reichlichsten Stoff geboten; wir haben dagegen jedem Psalm eine sonderliche Weise jener weltlichen Lieder angeeignet und sie in Noten gesetzt, damit diejenigen welche die Musik nicht verstehen, sie von den Kundigen singen lernen mögen." Nachdem nun zu erkennen gegeben worden, daß an diesen Weisen im Vereine mit Liedern solchen Inhalts man sich gottgefälliger und zum Nutzen der Seele werde ergötzen können, wird hinzugefügt: „Laßt Euch doch unsere Ermahnung zu Herzen gehen, daß ihr ꝛc. euren Geist immer mehr richtet auf das Lob Gottes, womit ihr dem Herrn wohlgefallt, als daß ihr euer Fleisch aufstachelt durch unzüchtige Gesänge, und so dem Teufel zum Behagen wandelt. Wo ihr auch seyn möget ꝛc. durch diese Lieder werdet ihr des Herrn Namen erheben und heiligen, Euch und eure Zuhörer von den Stricken des Teufels befreien" ꝛc. Dergleichen konnte in Deutschland gelingen, weil die Kunst seiner Tonsetzer in gleichem Sinne dazu mitwirkte, auch jene Heiligung unmittelbar aus dem Volksleben her sich lebendig entwickelte ohne ausgesprochene Absicht; weil sie nicht als vorbedachtes Unternehmen erschien, auch nicht in solcher Breite auftretend, die ganze Blüte weltlichen Gesanges geistlich umzugestalten trachtete, etwa wie 30 Jahre nach dem Erscheinen der S. L. von Knaust und Vespasius in ihren Liederbüchern beabsichtigt wurde, immer nur mit geringem Erfolge für den Kirchengesang, mit größerer Frucht vielleicht für häusliche Erbauung. Kam aber in den Niederlanden einem von Anbeginn schon so umfassend angelegten Plane noch hinzu, daß ein geist-

voller, beliebter Tonmeister wie Clemens non Papa, den geistlichen Inhalt der neuen Lieder weniger beachtend als das Gepräge ihrer, in die ursprünglichen vollkommen aufgehenden Singweisen, diese in solcher Auffassung künstlerisch ausgestaltete; so ist leicht zu erachten, daß bei allem Beifalle der ihm zu Theil wurde, und der auch der ursprünglichen Sammlung der S. L. noch bis gegen das Ende des Jahrhunderts erhalten blieb, ein kirchlich ernster Sinn den durch keine heilige Kunst geweihten Melodieen den Eingang in das Heiligthum versagen mußte, und mit ihnen auch den neuen Psalmliedern von denen sie dort eingeführt werden sollten; daß endlich Eines wie das Andere zuerst der häuslichen Erbauung allein anheimfiel und zuletzt der Vergessenheit, nur mit Ausnahme der Bemühungen einzelner Forscher, die ursprünglichen Lieder der geistlich verwendeten Melodieen wieder aufzufinden, und ihnen diese zurückzugeben.

III.

Orlandus Lassus und Johannes Eccard.

Im Jahre 1583 erschien zu Nürnberg „mit Römischer Kaiserl: Majestät besonderer Freiheit nicht nach zutrucken" ohne Namen des Verlegers ein Werklein des **Orlandus Lassus**, unter dem Titel: „Orlandi Lassi Fürstlichen Bayrischen Capellenmeisters Teutsche Lieder mit Fünff Stimmen, zuvor unterschiedlich, jetzund aber mit des Herrn Authoris Bewilligung inn ein Opus zusammen getruckt." Unter den fünfstimmigen Tonsätzen dieses

Werkes befinden sich auch deren 7 über folgende evangelische Kirchenlieder:

1) Vater unser im Himmelreich rc.
2) Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ rc.
3) Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn rc.
4) Es sind doch selig alle die rc.
5) Der Tag der ist so freudenreich rc.
6) Was kann uns kommen an für Noth rc.
7) Erzürn' dich nicht o frommer Christ rc.

Befremden darf es nicht, daß der katholisch gläubige Meister mit diesen Liedern sich befaßt habe. Der Kirchengesang der Evangelischen hatte seit seinem kräftigern Erblühen (1524) die Aufmerksamkeit des gesammten, auch des katholischen Deutschlands erregt, den allgemeinsten Antheil erweckt, ja, Viele der gereinigten Lehre gewonnen. Schon Jahre zuvor, ehe das angeführte Werk erschien, hatte man von Seiten der alten Kirche es für nothwendig erachtet, die Hinneigung zu kirchlichem Volksgesange in eine andere Bahn zu leiten, die Lieder der Evangelischen im Sinne der katholischen Lehre umzugestalten, oder auf deren allbeliebte Melodieen neue, in streng katholisch=rechtgläubiger Fassung zu dichten, auf diesem Wege der erwachten Vorliebe für geistlichen Gesang entgegenkommend und zugleich die kirchengefährlichen Folgen desselben abwehrend. Man ging dabei — einige Eiferer ausgenommen — selbst mit Unpartheilichkeit zu Werke; so nahm Leisentrit keinen Anstand Johann Hussens Lied vom h. Abendmahl in sein katholisches Gesangbuch aufzunehmen, obwohl dessen Dichter von der Kirche ausdrücklich als Ketzer erklärt und gerichtet worden war. Deshalb durfte Orlandus auch bei dem Gebetliede Luthers des Ketzers: „Vater unser im Himmelreich" kein Bedenken finden, und was die anderen betrifft, so hatte die Mehrzahl derselben (2. 3. 4. 7.)

von Süddeutschland (Straßburg) aus sich verbreitet und deshalb um so leichter ihren Weg nach München gefunden; ihr Inhalt durfte auch dem gläubigen Katholiken unanstößig erscheinen, ja es befand sich unter ihnen eines, das ursprünglich noch der alten Kirche angehörte (das fünfte). Ob damals zu München eine katholische geistliche Liedersammlung schon vorhanden gewesen, vielleicht eine frühere Ausgabe der um 1586 daselbst erschienenen, und diese eben die genannten Lieder mit ihren Singweisen enthalten habe, konnte ich nicht ermitteln; nach dem eben Vorgetragenen bedürfen wir auch einer solchen Voraussetzung nicht.

Johannes Eccard, des Orlandus größester Schüler — sein Fundamentaldiscipel, wie die Königsberger kirchliche Oberbehörde ihn nennt — hat in seinen, auf Anregen des Markgrafen Georg Friedrich von Anspach zu Königsberg 1597 herausgegebenen fünfstimmigen Tonsätzen kirchlicher Melodieen fünf der obengenannten (1—3. 5. 6.) ebenfalls behandelt; denn die 6te gehört ursprünglich dem Liede an: „Nun freut euch lieben Christen g'mein" dem er sie wieder zurückgegeben hat. Wir finden demnach Beide in Lösung einer gleichen Aufgabe begriffen, die nur ein jeder von ihnen in verschiedenem Sinne gefaßt hat. Es ist uns sonst wenig Gelegenheit gegeben, das Verhältniß beider ausgezeichneten Männer zu einander als Künstler und als Menschen näher zu erkennen; wir ergreifen also freudig die uns hier gebotene, daran zu erforschen, wiefern der Meister auf die späteren Leistungen des Schülers eingewirkt, ob dieser sie in höherem Sinne gefaßt habe?

Orlandus hat in allen seinen Sätzen die Hauptmelodie als festen Gesang dem zweiten Tenore zugetheilt. In sechsen derselben erscheint sie dort ungebrochen, durch keinen fremden Bestandtheil zertrennt; nur die des ersten: „Vater unser im

Himmelreich", macht davon eine Ausnahme. Hier hat der Meister hinter der zweiten Zeile der Weise, in unmittelbarem Fortgange, dem melodieführenden 2. Tenore ein Anhängsel als Füllstimme beigefügt. Ein Gleiches thut er mit der 3. Zeile, und dazu kommt, daß er diese um eine Quinte tiefer anstimmt, und sie dadurch mit dem übrigen Theile der Singweise außer allem melodischen Zusammenhange setzt, der sich erst mit der bald darauf eintretenden 4. Zeile wieder herstellt. Zwischen dieser und der 5ten ist abermals ein ausfüllender Gang eingeschoben, von beiden jedoch durch Pausen getrennt. Hinter der sechsten, der Schlußzeile der Melodie, schweigt der feste Gesang durch mehrere Takte: der erste Sopran und Tenor, der Alt und Baß, ahmen die Schlußwendung nach, der sonst melodieführende 2. Tenor gesellt sich diesem Gewebe als Füllstimme; zuletzt erst greift er die Melodie der letzten Zeile des Liedes wieder auf, zu einer gleichen Grundstimme und Harmonie, nur mit etwas veränderter Lage der übrigen Stimmen. Durch solche Behandlung erhält dieser Tonsatz über die Melodie des lutherischen Gebetliedes ein von allen übrigen Abweichendes. Um an einzelnen Stellen eine größere Stimmenfülle zu gewinnen ist die Stätigkeit des Styles, die Bedeutsamkeit der Eintritte des festen Gesanges in das Gewebe der übrigen Stimmen aufgegeben. Denn dieser wirkt auch durch sein Schweigen; seine Bedeutung wird durch die mit seinem Wiederanheben verbundene größere Fülle der Harmonie um so nachdrücklicher kundgegeben, während er, ausgehend in eine bloße Füllstimme, als solche dem Stimmengewebe sich wieder gesellend, sie nothwendig einbüßen, seines Wesens verlustig gehen muß.

In allen übrigen Sätzen ist jedes Abweichen von der Folgerechtigkeit des Styles vermieden. Die Hauptmelodie als fester Gesang tritt erst ein, wenn die übrigen Stimmen zuvor den

melodischen Grundgedanken ihrer ersten Zeile durch kurze Nachahmungen den Hörern eingeprägt haben, und dann allezeit zu einer nachdrücklichen Grundstimme. Wo eine Singweise nach Auf- und Abgesang, und jener nach Stollen gegliedert ist, welche gleiche melodische Wendungen wiederbringen, da kehrt bei deren abermaligem Erscheinen auch ein gleiches Stimmengewebe wieder. Zwischen solcher Wiederkehr, eben wie zwischen dem Auf- und Abgesange, wird bis zum Eintritte der Hauptmelodie etwas länger verweilt. Sonst aber sind die Eintritte der Hauptmelodie an kein bestimmtes Gesetz gebunden, auch nicht an das der Ebenmäßigkeit, sie erfolgen nach Willkühr in längeren und kürzeren Zwischenräumen. In den meisten Fällen wird die Schlußzeile der Melodie wiederholt; in dem Tonsatze über die Melodie des erstgenannten Liedes zu gleicher Grundstimme und ähnlichem Stimmengewebe; unter völlig gleichen Bedingungen in den Behandlungen der an der fünften und sechsten Stelle angeführten; zu ganz neuer Harmonie in dem Tonsatze über die Weise des zweiten der in der mitgetheilten Reihe verzeichneten Lieder.

Wir erkennen leicht, daß des Orlandus Sätze der Behandlungsart der älteren Meister des sechzehnten Jahrhunderts sich anschließen, wie sie in Walters geistlichem Gesangbüchlein (1524, 37, 44, 51) in den 123 Liedern für die gemeinen Schulen (1544) 2c. und andern gleichartigen Werken hervortritt; Werken, in denen nicht minder Abweichungen von der strengen Folgerechtigkeit des Styles vorkommen, gleich denen die wir hier gefunden, wie unter andern in dem Satze Lupus Hellincks über die Weise des Psalmliedes: „An Wasserflüssen Babylon", nur daß in diesem noch eine zweite Unregelmäßigkeit hinzukommt, indem die Singweise bald in der Oberstimme, bald in dem Tenore erscheint. Eben so wenig aber ist zu leugnen, daß jene

älteren Tonsätze von denen des späteren Meisters um Vieles überflügelt werden. Die Führung der Stimmen ist leichter, geschmeidiger, gedrängter, die Harmonie hat an Bedeutsamkeit gewonnen, die Keime einer höheren Würdigung ihrer Kraft, wie sie in den Werken Ludwig Senfels und Benedict Ducis' erscheinen, haben sich völliger entfaltet. Das Ganze des Tonsatzes steht nun selbständig da, und der Hörer, sofern er nur in gewissem Maaße das Verständniß von dem Baue desselben mitbringt, ist befähigt, ihn als klingenden Körper von eigenthümlicher Gliederung zu empfinden, und an dem bewegten Leben des einzelnen Gliedes sich zu ergötzen, während dieses bei den Werken früherer Meister, und immer nur mit einem Übergewichte der letzten Art künstlerischen Genusses, demjenigen allein vergönnt war, der als Mitbetheiligter innerhalb des Kreises der in der Ausführung begriffenen Sänger sich befand.

Daß Eccard diese Sätze seines von ihm hochverehrten Meisters gekannt habe, dürfen wir nicht bezweifeln. Aus dem Titel des sie „in ein Opus" zusammen fassenden Druckes, da sie „zuvor unterschiedlich" an das Licht getreten waren, entnehmen wir, daß sie bereits vor 1583 bekannt gewesen, und wie wir voraussetzen, mit verdientem Beifalle aufgenommen waren; sie hatten also unfehlbar ihren Weg auch in das zwar entfernte, aber in Blüte der Wissenschaft und Kunst hinter keiner deutschen Landschaft zurückstehende Preußen gefunden, in welchem Eccard damals, als seinem zweiten Vaterlande, verweilte. Gewiß ergötzte sich dieser höchlich an dem beschriebenen Werke als „an etwas Anmuthigem, der Kunst Gemäßem" und fand in den Tonsätzen seines Lehrers dasjenige, was bei allem Anerkenntnisse der „gutherzigen Meinung" und der Zweckmäßigkeit für kirchlichen Gebrauch von ihm bisher an den Sätzen Osianders und Marschalls noch immer vermißt worden war, welche

die „im Diskant richtig behaltene Melodie so schlecht (schlicht) als nur immer möglich gewesen“ behandelt hatten. Sollte aber dieser frommen Meinung und Absicht, welche die völlige Verständlichkeit der Melodie für jedes Mitglied der Gemeine, auch das weniger kunstsinnige und kunstverständige, erstrebte, nicht genug gethan werden können, ohne das Anmuthige, Kunstgemäße deshalb aufgeben zu müssen? Das eine wie das andere zu erreichen war Eccard bestrebt, in solchem Sinne faßte er seine Aufgabe, von diesem Gesichtspunkte her bemühte er sich, den Auftrag seines Dienstherrn auszuführen. Daß dieses das Ziel seines Strebens gewesen spricht er deutlich aus in der Vorrede seiner Kirchengesänge und wenn er seines Lehrers und dessen hier besprochenen Werkes dabei nicht gedenkt, so war gewiß was ihn davon abhielt nur die fromme Scheu des Schülers, der bei allem Selbstgefühle dennoch selbst den Schein des Überhebens vermeiden wollte.

Wer nun von beiden das Größere geleistet habe? wollen wir nicht untersuchen. Schon die Aufgaben beider waren zu abweichender Art, um eine Gleichstellung zu vergönnen, die immer doch vorausgesetzt werden müßte, um einen Maßstab für die größere oder mindere Vorzüglichkeit ihrer Leistungen zu gewinnen. Die Aufgabe des älteren Meisters ließ demselben größeren Raum zu Entfaltung seiner Kunst, sie stellte die von ihm gewählte Singweise in die Mitte seines Stimmengewebes, damit sie von dort her den Gang der übrigen, die Keime ihrer Entwicklung wesentlich aus ihr schöpfenden, beherrsche und den Kern bilde, um den her das Ganze sich reihe und gestalte; ein Ganzes, das in der Gesammtwirkung aller Theile offenbar, und dennoch erst wirklich werden sollte in freier Lebensäußerung eines jeden einzelnen dieser Theile. Eine weitere Beschränkung neben der, seiner Kunst durch jene allgemeinen Vorschriften

gebotenen, wie sie aus ihrem Wesen hervorgehen und aus der Beschaffenheit des Stoffes in welchem sie bildet, war ihm dabei jedoch nicht auferlegt, jene eine, selbstgewählte ausgenommen, daß die Melodie als das Stätige, Unveränderliche, in der Mitte seines Gewebes herrsche. Wann sie dort in ihren einzelnen Gliedern hervorzutreten, wie lange das um sie her angelegte Gewebe sich fortzuspinnen habe, blieb seiner Willkühr, den augenblicklichen Bedürfnissen seiner Ausführung überlassen, und dieser zu Liebe wußte er, wie wir gesehen, in einem Falle mindestens einer noch größeren Freiheit sich zu bedienen.

Viel enger umschränkt war dagegen die Aufgabe des jüngeren Tonkünstlers. Herrschen sollte ihr zufolge die gewählte Singweise auch bei ihm, ja, in weiterem Sinne noch als in seines Meisters Tongeweben, allein nicht als deren Mittelpunkt, sondern als ihr Gipfel, der Blüte gleich, welche die Pflanze als höchste Entfaltung ihres Lebens erstrebt. Vor allen übrigen Stimmen sollte sie in den helleren Tönen der höchsten unter ihnen sich geltend machen; und damit jedes Glied der Gemeine, das sie vernehme, sie nicht allein erkenne, was durch die Beschaffenheit der Leistungen seines Meisters auch bei diesen gesichert war, sondern ihrem ganzen Zusammenhange nach sie lebendig in sich aufnehmen, sie (seinen eigenen Worten zufolge) „nach ihrer Andacht, bei sich selbst singend, imitiren könne" durfte sie durch keinen fremdartigen Bestandtheil unterbrochen, die Ebenmäßigkeit ihres Fortganges nirgend gestört werden. Ihr Eintritt, die Dauer des in sie aufstrebenden Tongewebes, war also im Voraus fest bestimmt, und innerhalb dieser engen Grenzen sollte das Anmuthige, der Kunst Gemäße geleistet werden, worauf das Trachten des Tonkünstlers gerichtet war. Die Melodie, wiewohl das Gegebene, die begleitenden Stimmen, obgleich das durch die Geistesthätigkeit des schaffenden Künst-

lers aus ihr Hervorgebildete, sollten dennoch das umgekehrte Verhältniß zeigen: diese sollten erscheinen als die in bedingter Selbständigkeit entwickelten vorandeutenden Keime, aus denen jene sich entfalte als völlig erschlossene Blüte, deren strahlender Glanz die Bedeutung jedes Einzelnen, zu ihr, als dem Gipfel, Aufstrebenden kund gebe. Das Ganze aber sollte sich bewähren als Offenbarung des in der Melodie, der Blüte solcher Entfaltung, geheimnißvoll schlummernden Geistes der Harmonie; jeder einzelne Theil, selbständig ausgestaltet zu sangbarem Flusse, zu melodischem Zusammenhange, sollte für die Verherrlichung der Melodie wirken, indem er bald, dienend, in rhythmischem Fortschritte sich enger an sie schmiege, bald die Keime einzelner Glieder derselben ahnend enthülle, dann wiederum selber melodisch bedeutsam sich entwickelnd, eben dadurch dem harmonischen Zusammenklange seine volle Kraft und Eindringlichkeit liebend gewähre, in ihm die Verklärung der Melodie vollende. Wie Eccard alles dieses zu leisten gewußt, davon geben lebendiges Zeugniß vor allen die seinem Meister gegenüber von ihm behandelten Melodieen der beiden Lieder: „Nun freut euch lieben Christen gmein" (Was kann uns kommen an für Noth) und „Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ"; das Hervortreten der bezeichnenden Züge der einen und der anderen Behandlungsweise, wie wir sie beispielsweise angedeutet, wird dem aufmerksamen Hörer nicht entgehen.

Was Eccard in so bewundernswerther Weise gelang, verdankte er auch auf diesem Gebiete seinem Meister. Die Leistungen desselben, indem sie eine ältere Art der Behandlung auf eine höhere Stufe hoben, regten ihn an zu den seinigen; der sinnige Schüler wurde durch sie befähigt die Bedingungen zu erkennen, unter denen er seine enger umgrenzte Aufgabe anderer und neuer Art zu lösen habe. Immer jedoch bleiben beide Be-

handlungsarten selbständig neben einander stehen, und wir werden der einen kaum eine höhere Würdigkeit beimessen können vor der andern. Die durch Orlandus geübte erscheint als höchste Stufe jener älteren, in der die sinnreiche Zusammenfügung noch nicht durch Entfaltung belebt war, wo das Ganze durch das Einzelne überwogen wurde; sie hätte aber nicht zur Reife gedeihen können, wäre nicht die Kraft der Harmonie, durch welche der Geist des Ganzen erst lebendig ausstrahlt, zuvor in einfachen Tonsätzen über bekannte Singweisen kund geworden. Als höhere Blüte solcher einfachen, nur auf Gesammtwirkung gerichteten Sätze erscheint die von Eccard geübte Kunst, in der nun auch dem Einzelnen zugleich sein volles Recht wurde; aber sie hätte ihren Gipfel in ihm nicht erreicht, wäre sein Meister ihm nicht vorangegangen, hätte dieser ihm nicht ein Vorbild gewährt, wie dem Einen und dem Andern endlich auch innerhalb der engeren Grenzen genügt werden könne, die durch seine Aufgabe gezogen waren. Daß aber auch in den einfachsten Tonsätzen dem Einzelnen wie dem Ganzen genügt werden könne, beurkunden die Werke manches edlen, neben und nach Eccard schaffenden Tonkünstlers, und wenn wir den seinigen dennoch einen Vorrang vor den ihrigen einzuräumen geneigt sind, so dürfte dieser darin nur seine Berechtigung finden, daß es dem Meister gewährt war, die Vorzüge der einen und andern Art tonkünstlerischen Bildens innig und lebendig zu vermählen.

Die Überschrift dieser Blätter weis't hin auf das Verhältniß eines hochberühmten Meisters zu seinem nicht minder gefeierten Schüler; wir waren bestrebt, dieses einer Beiden gemeinsamen Aufgabe gegenüber uns zur Anschauung zu bringen, und dürften nunmehr unseren Gegenstand für erschöpft annehmen. Dennoch sei es vergönnt, eine kurze Zeit noch bei dem Schüler,

dem Haupte und Stifter einer durch ihn gegründeten Schule, und bei seinem Verhältnisse zu der Gegenwart zu verweilen.

An einem anderen Orte war ich zu zeigen bemüht, wie die Verehrung für Eccard in Preußen, seinem zweiten Vaterlande, länger als ein halbes Jahrhundert nach seinem Heimgange in voller Frische sich erhalten habe; wie hoch man seine Tonsätze über kirchenübliche Singweisen gehalten, wie man bemüht gewesen, auch das von ihm gelegentlich für besondere festliche Veranlassungen in dem Leben Einzelner Geschaffene durch neue, ihm anbequemte geistliche Dichtungen von allgemeinerer Bedeutung für die Kirche zu gewinnen. *) Erst das achtzehnte Jahrhundert, von einer neuen Entwicklung der Tonkunst überwiegend in Anspruch genommen, scheint ihn vergessen zu haben, wenn nicht als kirchlichen Sänger, doch als Tonsetzer; in derjenigen Beziehung also, die mich veranlaßte, den hohen Werth seiner künstlerischen Thätigkeit dem großen Verdienste seines Lehrers gegenüber hier zur Anerkennung zu bringen. Ich wage zu hoffen, daß meine Bemühungen nicht vergeblich seyn werden; scheint doch eine Bürgschaft dafür durch den Anklang gewährt, den die Wiederbelebung seiner Werke an vielen Orten ihnen gewonnen hat, seit ich eine beträchtliche Anzahl derselben aufs Neue der Öffentlichkeit hingegeben habe.

Als kirchlicher Sänger dagegen hat Eccard in Preußen noch bis in die neueste Zeit fortgelebt, zum Theil durch die Melodieen solcher Tonsätze, die von ihm ursprünglich nicht sowohl für den kirchlichen Gemeinegesang, als den festlichen Chorgesang bestimmt waren. Zeugniß davon giebt ein für Preußen bestimmtes Choralbuch, das, wenn auch nicht das neueste, doch eines der geschätztesten ist, und durch das wir, mittelbar mindestens,

*) Ev. K.G. Th. II. (XV. XVI. XVIII.) Th. III. 363.

zugleich den Standpunkt erkennen werden, den, bis zur Wiederherausgabe einer reichen Auswahl seiner bedeutendsten kirchlichen Schöpfungen, die Gegenwart ihm, als Tonsetzer, gegenüber einnahm.

Ich meine das vierstimmige Choralbuch „für die evangelischen Kirchen der Provinz Preußen, ausgearbeitet von Ernst Theodor Reinhard, Rektor der königlichen höheren Stadtschule zu Saalfeld rc., herausgegeben von Wilhelm Gottlieb Martin Jensen, Königl. Musikdirektor zu Königsberg, 1828", dem zehn Jahre später (1838) ein ergänzender Nachtrag folgte, der die Bestimmung hatte, für Lieder des Quandtschen und Rogallschen, durch das neue Provinzialgesangbuch für Preußen nicht verdrängten älteren Gesangbuches Melodieen zu geben. Das Choralbuch enthält 214, der Nachtrag 160 vierstimmige Tonsätze über die zu den beiden Liederbüchern vorgeschriebenen Singweisen; jenes zwei (N. 9. 165.) dieser fünf (N. 11. 17. 25. 30. 31.) Melodieen von Eccard, auf die wir später zurückkommen werden.

Die vierstimmigen Tonsätze über diese Melodieen sind zufolge eigenen Bekenntnisses des Verfassers nach den Vorschriften bearbeitet, welche Hiller in seinem Choralbuche darüber gegeben hat, mit einem vorwiegenden Hange zur Sentimentalität. Dieser giebt sich vornehmlich kund in den für den ausdrucksvollen Vortrag gegebenen Andeutungen, die denen des Knechtschen Choralbuches gleichen, wie: „zuversichtlich und ernst; innig gerührt; wehmüthig klagend; voll zarten Mitleides und Trostes; theilnehmend und klagend; dankgerührt; voll ruhiger (freudiger, fester) Zuversicht; reuig gerührt; ehrfurchtsvoll; voll heiliger Freude und Sehnsucht" rc. rc.; Vorschriften für den Ausdruck, die höchstens dem Organisten einen entfernten Fingerzeig gewähren können für die Wahl der Register, die man ihm

viel zweckmäßiger unmittelbar angegeben hätte, den Sänger jedoch leicht zu einem manierirten Vortrage verleiten. Dergleichen Andeutungen haben nur einen Werth, wenn man sie als Bekenntnisse empfangenen Eindrucks betrachtet, und in diesem Sinne wollen wir sie nicht schelten, weil sie dem Sänger zu erkennen geben, was Andere empfanden bei dem Anhören der so bezeichneten Sätze, und ihn mindestens zu der Aufmerksamkeit veranlassen, alles einer solchen Empfindung Widerstrebende zu vermeiden.

Daß es dem Verfasser an dem Sinne für die Trefflichkeit älterer Kirchenweisen keinesweges gebreche, giebt er theils schon durch die von ihm getroffene Auswahl kund, theils geht es hervor aus verschiedenen Äußerungen in seinen Vorreden. So empfiehlt er, älteren Meisterchorälen dadurch wieder Eingang bei den Gemeinen zu verschaffen, daß man sie oftmals zum Gegenstande des Chorgesanges wähle, und hier nennt er neben anderen Melodieen auch Eccards spätere, in Preußen gesungene Weise zu Helmbolds Pfingstliede: „Der heilig' Geist vom Himmel kam"; so äußert er sich an einer andern Stelle mißbilligend über diejenigen, die alte, fremdklingende Melodieen durch Ausstattung mit heutigen, alltäglichen Anfängen und Schlüssen dem Zeitgeschmacke anpassen zu müssen glauben, ohne zu bedenken, daß sie dadurch eben solche Ungeheuer schaffen, als Baumeister, die gothische Gebäude mit modernen Portalen und Kuppeln verunstalten. Allein lebhafter noch eifert er gegen diejenigen, durch welche die unbedingte Wiedereinführung der Melodieen und Harmonieen der „lieben Alten" empfohlen werden. Jeder an den Fortschritt der Kunst Glaubende müsse im Voraus schon mißtrauisch seyn gegen eine solche Empfehlung, noch weniger aber könne ein irgend gebildetes Ohr sich befreunden mit jenen melodischen und harmonischen Sonderbarkeiten — um

nicht Ungehörigkeiten *) zu sagen — die in alten Handschriften und Drucken vorkämen oder in erneuertem Gewande der Gegenwart als Muster dargeboten würden. In bestimmterer Beziehung stehen diese Aussprüche zu einem Tonsatze des Stobäus (Eccards Schüler) über eine wahrscheinlich von ihm auch erfundene Melodie für das alte Lied: „In dich hab' ich gehoffet Herr", **) und zu dem Johann Crügers über die von ihm gesungene Weise für Martin Rinckarts Lied: „Nun danket alle Gott"; jenen findet der Verfasser abscheulich, diesen mindestens sehr wunderlich.

Daß Sämann oder Langbecker — denn auf diese beiden deutet der Verfasser als Solche, denen unbedingte Wiedereinführung der ursprünglichen Melodie und Harmonie älterer Kirchenlieder nothwendig erscheine — diesen Wunsch in solcher Ausdehnung ausgesprochen hätten, möchte ich nicht behaupten. Wäre es der Fall, so könnte ich ihnen darin nicht beistimmen, so wünschenswerth ich eine bedingte Wiederherstellung der älteren Melodieformen halte, aus Gründen die ich an einem andern Orte ausführlich entwickelt habe ***) und hier nicht wiederholen darf. Für stehende, unabänderliche Harmonieen zu unseren Kirchenweisen würde ich niemals mich erklären können, und dahin scheint auch der Wunsch beider Männer nicht zu gehen. Es muß endlich auch zugestanden werden, daß manche Tonsätze des Stobäus Herbheiten enthalten, die nicht als Muster zu em-

---

*) Der Ausdruck des Verfassers lautet: „Excentricitäten"; ich habe ihn mit einem deutschen vertauscht, der mir dasselbe zu sagen scheint.

**) Er findet sich in den 1634 von Stobäus herausgegebenen 5stimmigen eigenen Choralsätzen und denen seines Meisters Eccard (N. LXIII.); seine Melodie ist, als eine ursprünglich preußische, unter N. 108. in dem Reinhard-Jensenschen Choralbuche aufgenommen.

***) Über Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangelischen Kirche 2c. S. 123 u. ff.

pfehlen sind, eben wie daß in Crüger der Sänger den Setzer überwiegt, und daß die Harmonieen späterer Meister zu seinen Melodieen den Geist derselben um Vieles vollkommener deuten als die seinigen. Dennoch ist das von dem Verfasser über ältere Tonsätze ausgesprochene harte Urtheil weder ein gründliches noch ein gerechtes. Eccard wird zwar mittelbar nur in seinem Schüler davon berührt, allein auch so müssen wir es als gegen ihn gerichtet annehmen und dagegen Verwahrung einlegen.

Vergessen dürfen wir dabei nicht: sofern unser Verfasser sich zu Hillers Grundsätzen bekennt, sofern dessen danach bearbeitetes Choralbuch ihm ein Meisterwerk ist, sofern das stätige Fortschreiten der Kunst ihm als Glaubenssatz gilt, konnte er folgerecht kein anderes Urtheil fällen; er bezeichnet damit auf das Bestimmteste das Verhältniß, in welchem die Gegenwart, der Mehrheit nach, zu der älteren Tonsetzkunst steht. Als Anhänger Hillers konnte er das in älteren Tonsätzen vorherrschende Wesen der kirchlichen Tonarten nur betrachten als beruhend auf grillenhafter Willkühr, auf jenem seltsamen Eigensinne, der die Alten veranlaßt habe, keine erhöhten oder erniedrigten Töne in ihren Leitern zu dulden; fand er nun hin und wieder Versetzungszeichen dennoch angewendet — wie denn Eccard und seine Nachfolger dieselben bald gebrauchen, bald aber auch weglassen nach Weise älterer Tonsetzer, wo Erhöhung oder Erniedrigung ganz unbedenklich war — so mußte ihn diese scheinbare Unfolgerechtigkeit in seinem Vorurtheile noch bestärken; führte er endlich einen solchen Tonsatz aus mit strengem Anschlusse an das Aufgezeichnete, so kann es nicht Wunder nehmen, wenn er ihm mißtönend, unerträglich, mindestens wunderlich erschien, zumal wenn er ohnehin von Herbheiten, vielleicht auch Leerheiten nicht ganz frei war. Der Mangel der „das Gefühl erweckenden, alles um und neben sich auffrischenden Dissonanzen"

— der angeschlagenen — mußte ihm vorkommen als Plumpheit und Steifheit, um so mehr, als das erregte, gesteigerte Gefühl, wie seine Andeutungen für den Vortrag bezeugen, ihm erst als Ausdruck galt, während der heitere Friede, der tiefe Ernst älterer Tonsätze, der zwar die Mißklänge keineswegs verschmäht, sie jedoch nur im Durchgange oder der Bindung anwendet, ihm als farblos dagegen erschien. Und solche Sätze nun, wie sie dieser Auffassung gemäß in seinem Innern sich gestalteten, sollten gar als stehende, unabänderliche eingeführt werden, der dringenden Anforderung zeitgemäßen, stätigen Fortschrittes der Kunst geradehin entgegen? Einer solchen Einführung stehender unabänderlicher Harmonieen würde auch ich auf das Entschiedenste mich widersetzen, ohnerachtet ich an jenen stätigen Fortschritt der Kunst nicht glaube, über den schon deren Geschichte eines Anderen uns belehrt, indem sie neben dem Wachsthum der Kunst**mittel** nicht selten den Verfall des Kunst**geistes** erkennen läßt. Tonsätze, in denen Form und Geist auf das Innigste sich durchdringen, soll die Kirche gewißlich als einen kostbaren Schatz hüten, doch nicht zum gemeinen Gebrauche, sondern zu Verherrlichung festlicher Gelegenheiten, deren volle Bedeutung eben in ihnen sich kündet; der frischen Entfaltung der Kunst, die in mannichfachem Sinne zu verschiedenen Zeiten herrliche Blüten gezeitigt hat, soll aber auch kein hemmender Zwang angelegt werden, eben so wenig als jener verständigen Handhabung der Kunstmittel, die, zumal was den Gesang der Gemeinen betrifft, das deren Fassungskraft und dem Standpunkte ihrer Bildung Gemäße frei muß wählen dürfen, sofern es nur dem Geiste der Melodieen nicht widerstrebt.
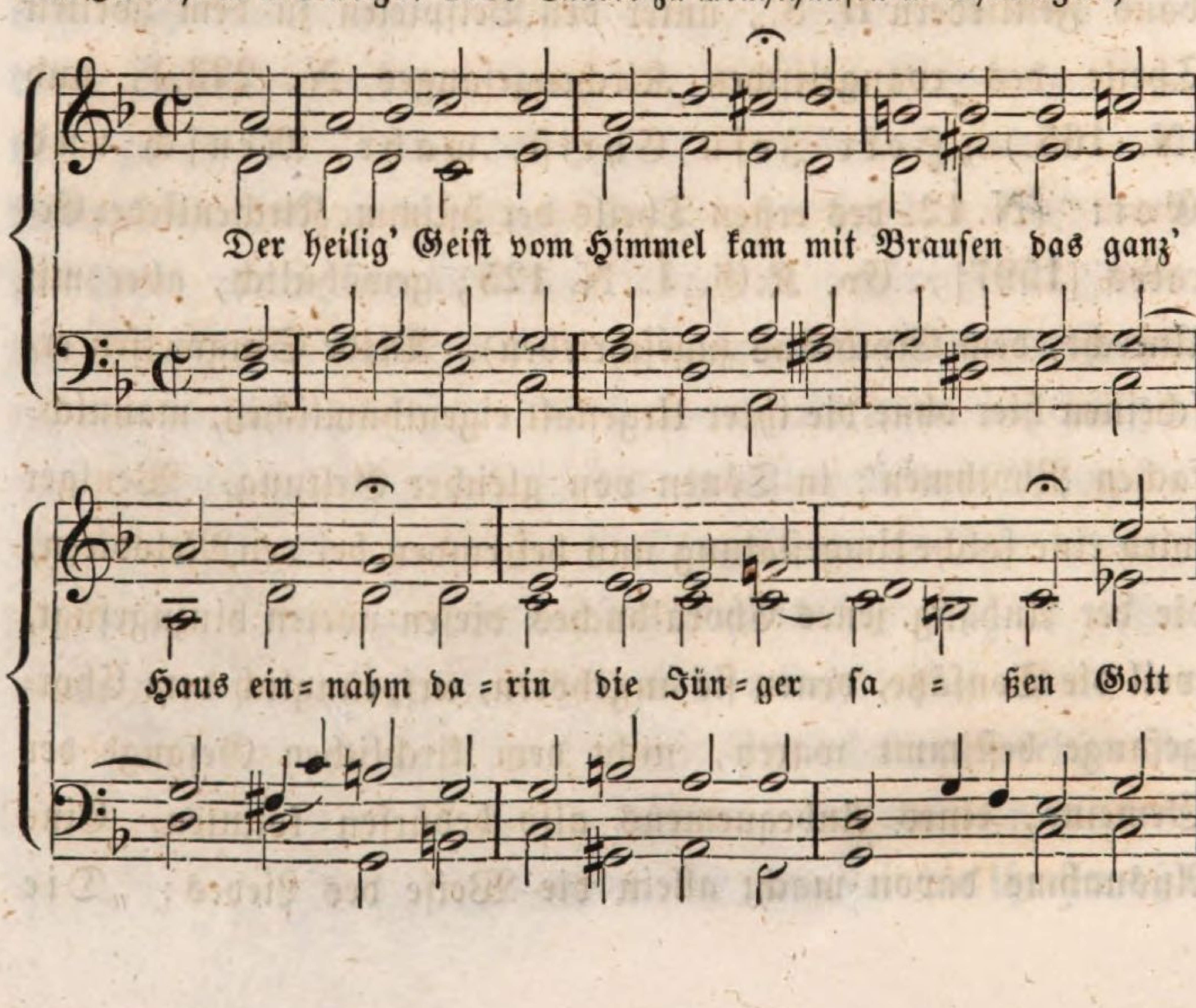
Halten wir uns frei von jenen Vorurtheilen, welche die reine Auffassung uns trüben, erhalten wir uns den frischen Blick für den Sinn, in welchem eine jede Zeit die ihr inwoh-

nende schöpferische Kraft übte, für das Maaß der Durchdringung des Geistes und der Form, die ihr vergönnt war, so werden wir vor dem Irrthume gesichert bleiben, der nothwendig und innerlich zusammenhängende Theile eines Kunstwerkes willkührlich von einander trennt, in dem einen den Meister verehrt, indem er in dem andern ihn der Vergessenheit übergiebt. Dann wird Preußen, das so manchen ausgezeichneten Mann erzeugt, oder doch in seinem Schooße gehegt hat, auch seinen Eccard nicht als kirchlichen Sänger allein, sondern auch als Tonsetzer ehren und seiner sich freuen und rühmen; vielleicht haben dann auch diese flüchtigen Worte dazu mitgewirkt, ihm zu erringen, was ihm gebührt.

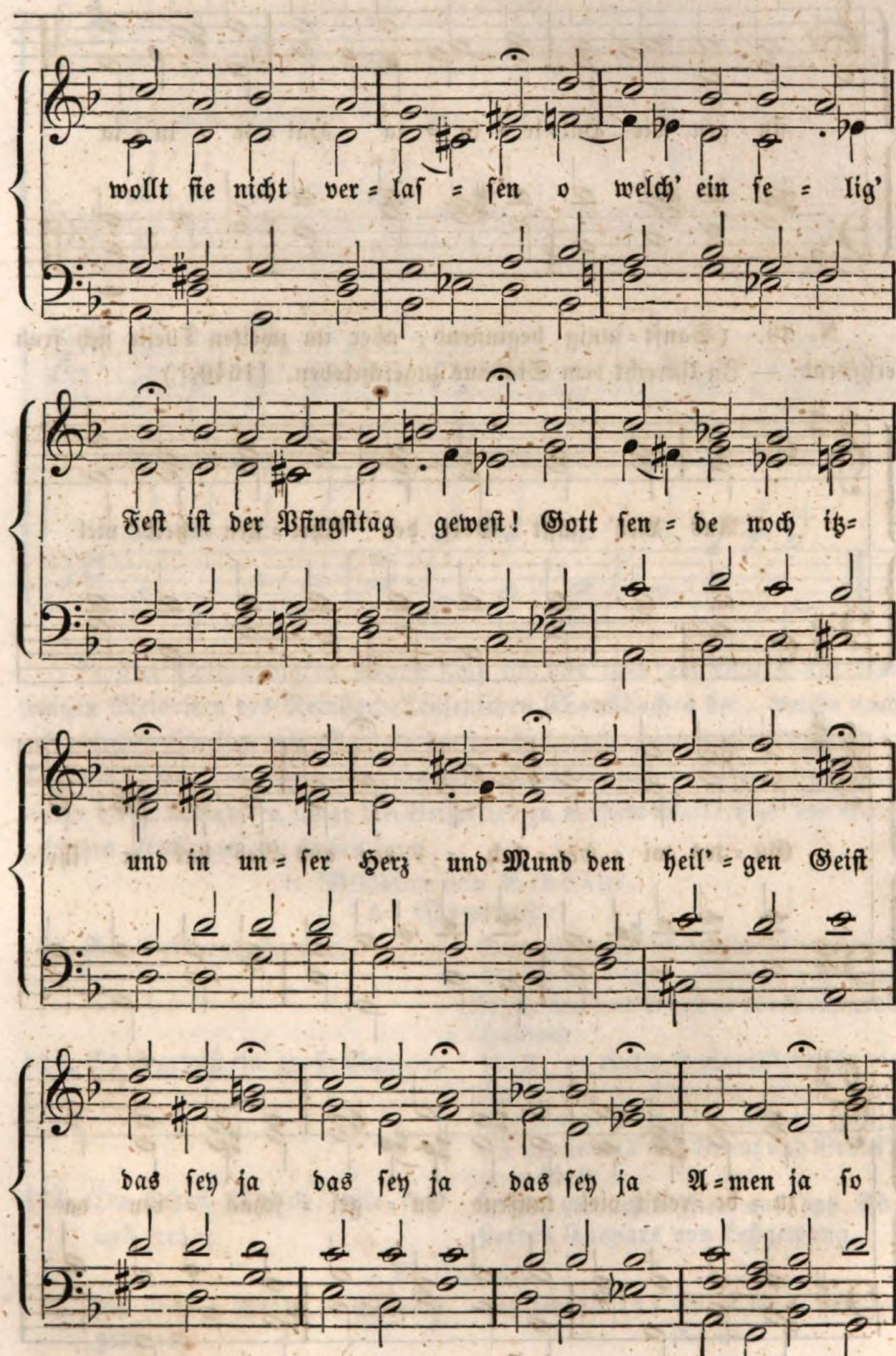
Der Melodieen Eccards, die das Reinhard-Jensensche Choralbuch und dessen ergänzender Anhang uns bietet, sind 7, wie bereits bemerkt. Jenes giebt deren zwei: (N. 9.) „Gar lustig jubiliren" — ursprünglich „Freut euch ihr Christen alle" 2c. auf das Fest der Himmelfahrt (in Eccards und Stobäus' Festliedern II. 8., unter den Beispielen zu dem zweiten Theile des evangelischen Kirchengesanges N. 223.), und (N. 165.) „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott" (N. 12. des ersten Theils der 5stimm. Kirchenlieder Eccards [1597], Ev. K.G. I. N. 125; gewöhnlich, aber mit Unrecht, dem Erythräus zugeschrieben). Beide Singweisen erscheinen hier ohne die ihrer Urgestalt eigenthümlichen, mannichfachen Rhythmen, in Tönen von gleicher Geltung. Weniger wird eine solche Umgestalung uns befremden bei den Melodieen, die der Anhang jenes Choralbuches diesen zweien hinzugefügt, weil die Tonsätze, denen sie angehören, ursprünglich dem Chorgesange bestimmt waren, nicht dem kirchlichen Gesange der Gemeine, eines Anbequemens also bedürfen konnten. Eine Ausnahme davon macht allein die Weise des Liedes: „Die

Propheten haben prophezeit" (Eccards und Stobäus' Kirchenlieder, 1634, N. 14. Choralb. N. 11.); die übrigen alle sind aus den Festliedern entlehnt: (N. 17.) „Weil unser Trost, Herr Jesus Christ" rc. F.L. II. 5.; (25.) „Der heilig' Geist vom Himmel kam" rc. (F.L. II. 10. Ev. K.G. I. Beisp. 148.); (30.) „Aus Lieb' läßt Gott der Christenheit" rc. (F.L. II. 21. Ev. K.G. I. Beisp. 149.); (31.) „Nachdem die Sonn' beschlossen" rc. (F.L. I. 15. Ev. K.G. I. Beisp. 150.). Zwei dieser Melodieen (N. 25. und 30. des Anhanges) sind als Beispiele der Art ihrer Umgestaltung für den allgemeinen Kirchengesang hier beigefügt; *) vergleiche man sie danach mit ihrer Urgestalt, in der die Beispiele zum ersten Bande meines Werkes über den evangelischen Kirchengesang sie mittheilen. Verhehlen werden wir uns nicht können, daß sie durch dieses Anbequemen von ihrer Eigenthüm-

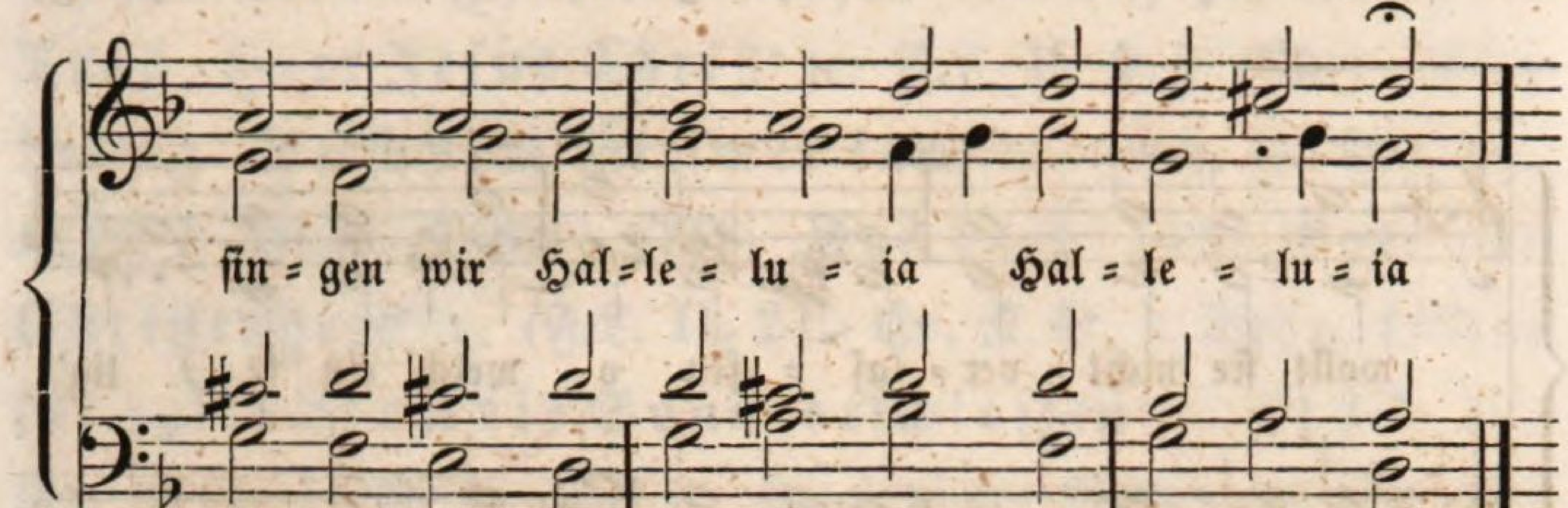
*) N. 25. (Feierlich. — Mit der unrichtigen Angabe: Wahrscheinlich von Joachim a Burgk. 1580 Cantor zu Mühlhausen in Thüringen.)
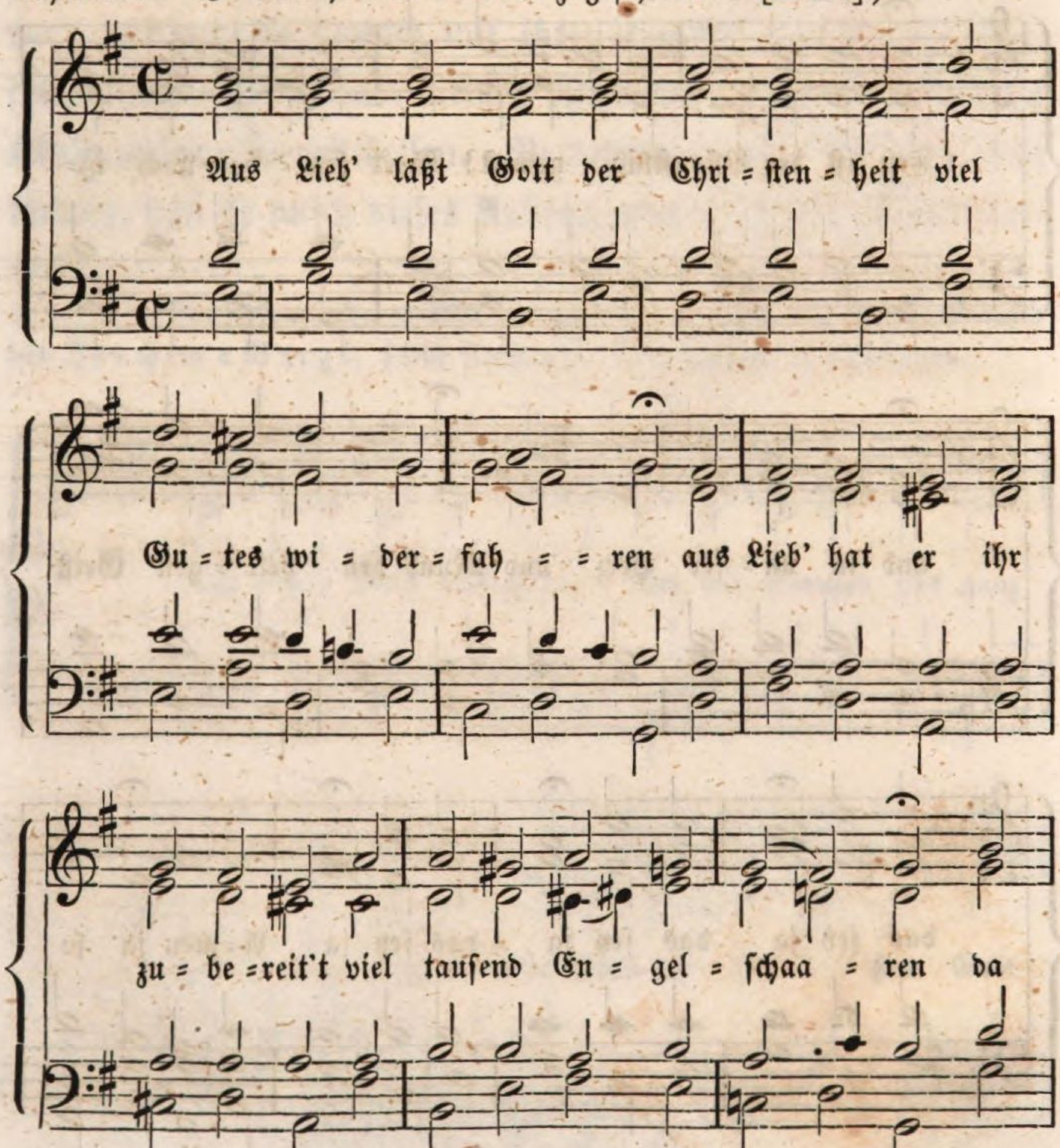


lichkeit viel eingebüßt haben; dennoch bleibt es anziehend zu sehen, in welcher Art die Gemeine das durch öfteres Anhören ihr lieb Gewordene auch für thätige Theilnahme sich anzueig=
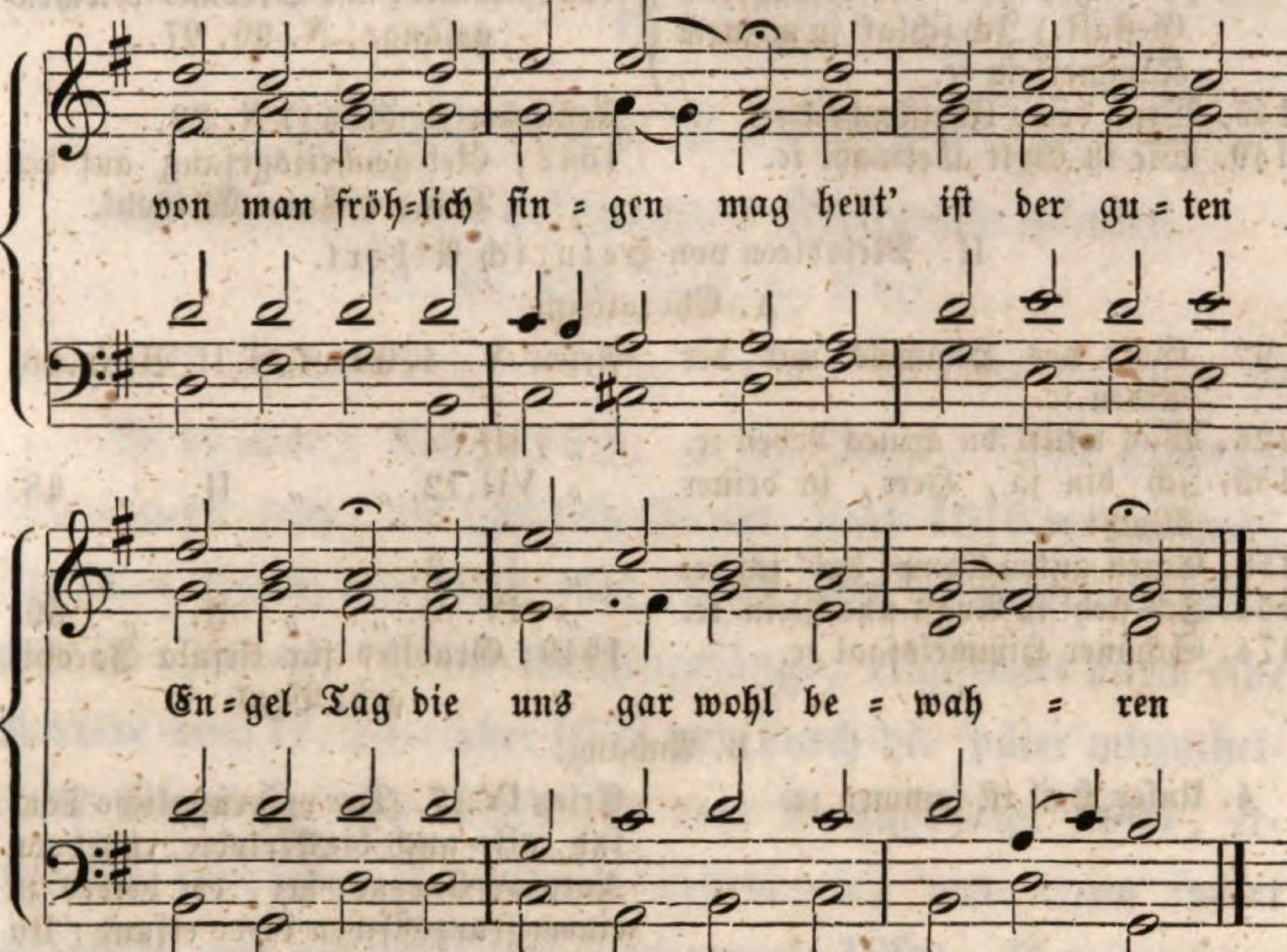


nen bestrebt gewesen ist, und wie durch diesen schwachen Faden eines lebendigen Zusammenhanges zuletzt doch ein Mittel ge=



N. 30. (Sanft=innig beginnend, aber im zweiten Theile sich froh erhebend. — Zu Unrecht dem Stobäus zugeschrieben. [1640.])



boten wird, den edlen Meister, dessen Andenken dadurch erhalten wurde, zu der vollen Anerkennung zu bringen, die er in so hohem Maaße verdient. *)



*) Der Vollständigkeit wegen füge ich hier noch ein Verzeichniß derjenigen Melodieen des Reinhard=Jensenschen Choralbuches bei, welche nach urkundlichen Quellen von Meistern der durch Eccard gegründeten Preußischen Tonschule herrühren, unter Angabe dieser Quellen, und des Ortes, wo man einige dieser Melodieen unter den Beispielen zu meinem Werke über den evangelischen Kirchengesang finden kann.

I. Melodieen von Stobäus.

A. Choralbuch:

50. Ach Gott und Herr ꝛc.	Neuerfundene Mel. für dieses Lied. 1638, in einem gelegentlichen Tonsatze, auf das Ableben der Katharina Halbach.
156. Es ist gewiß ein' große Gnad ꝛc.	1612; zu einem Hochzeitliede für die Vermählung Johanns Greif mit Catharina Michels: „Es ist gewiß ein' große Lieb' die Braut und Bräut'gam übet" ꝛc.
173. Du siehest Mensch, wie fort und fort ꝛc.	1640; Gedächtnißlied auf das Absterben Caspars von Leßgewang.

B. Anhang.

6. Im finstern Stall, o Wunder groß ꝛc.	Festlieder I. 14; Ev. K.G. II. Beisp. N. 45.

7. Nun laßt uns mit den Engelein 2c.	Festlieder I. 13; Ev. K.G. II. Beisp. N. 46.
20. Der Herr fährt auf mit Lobgesang 2c.	„ II. 9; Ev. K.G. II. Beisp. N. 48.
33. Trau'rt nicht, ihr Christen gut 2c.	1634; Eccards und Stobäus' Kirchengesänge, N. 96. 97.
35. (S. auch 160. in verbesserter Gestalt.) Ich schlaf' in meinem Kämmerlein 2c.	
145. Wenn deine Christenheit 2c.	Festlieder II. (1644) N. 22.
149. Wie ist Gott abermahl 2c.	1642; Gelegenheitsgesang auf den Tod der Anna Witpohl.

II. Melodieen von Heinrich Albert.

A. Choralbuch.

92. Gott des Himmels und der Erden 2c.	Arien V. 4. Ev. K.G. II. Beisp. 66.
126. Was willst du armes Leben 2c.	„ III. 4.
155. Ich bin ja, Herr, in deiner Macht 2c.	„ VII. 12. „ „ II. „ 68.
158. Einen guten Kampf hab' ich 2c.	„ I. 3.
164. Ich steh' in Angst und Pein 2c.	„ IV. 5. „ „ II. „ 69.
174. Schöner Himmelssaal 2c.	1649; Grablied für Ursula Jacobi, geb. Vogt.

B. Anhang.

4. Unser Heil ist kommen 2c.	Arien IV. 7. Der ursprüngliche Tonsatz, also auch die Melodie, rührt von Antoine Boesset her, der beides zu einem französischen Liede erfand: Du plus doux de ses traits Amour blesse mon coeur etc. Das deutsche Lied ist von Albert, der es diesem unveränderten Tonsatze anbequemt hat.
58. Mein Dankopfer, Herr, ich bringe 2c.	Arien I. 5. Ev. K.G. II. Beisp. 64.
89. O Christe, Schutzherr deiner Glieder 2c.	„ V. 5. „ „ II. „ 67.

III. Johann Sebastiani.

Choralbuch.

26. Was soll ich liebster Jesu dir 2c.	Schlußlied seiner Passion, 1672.

Auch die Nummern des Choralbuches: 176. Selig' Ewigkeit 2c. und 177. O wie selig seid ihr doch ihr Frommen 2c., werden als Hervorbringungen der Preußischen Tonschule genannt. N. 176. kommt allerdings mit einer Melodie Kaldenbachs vor, die jedoch der des Choralbuchs nicht übereinstimmt; N. 177. hat Stobäus 5stimmig gesetzt, die Melodie gehört aber nicht ihm an, sondern ist einem viel älteren Liede entlehnt: „Jesus Christus unser Herr und Heiland" 2c. S. Ev. K.G. II. Beisp. 52. Von andern Melodieen die das Choralbuch als preußische nennt, war ich die Quellen aufzufinden außer Stande.

IV.

Melchior Vulpius und die von ihm erfundenen Kirchenmelodieen.

(S. Ev. K.G. Th. I. S. 378.)

Melchior Vulpius, zu Wasungen 1560 geboren, sieben Jahre später als Johann Eccard, starb 1616 zu Weimar, überlebte diesen also noch fünf Jahre und erreichte ein Alter von 56 Jahren. Seine Kirchengesänge, eingeleitet durch eine Vorrede vom 17. December 1603 und durch die später mitzutheilende Widmung des Verfassers vom Neujahrstage 1604, erschienen in diesem Jahre zum erstenmale, und dann später verbessert und vermehrt zum zweitenmale 1609. Der Titel der früheren Ausgabe lautet folgendergestalt:

Kirchen Geseng | und Geistliche Lieder, D. Martini | Lutheri vnd anderer frommen Christen, so | in der Christlichen Gemeine zu Weymar vnd de= | roselben zugethanen, auch sonsten zu singen | gebreuchlich. | Mit vier, etliche mit fünff stimmen, | nicht allein auf eine, sondern des mehrer= | theils auff zwey oder dreyerley art, mit besonderm | fleis contrapuncts weise also gesetzt, daß sie nicht | wol besser können gesetzt werden, vnd im Dis= | cant der Choral richtig vnd eigentlich | behalten. | Mit einer Vorrede Doctoris Antonij | Probi, Weymarischen Superintendentis | generalis. | Durch | Melchiorem Vulpium, Canto- | rem zu Weymar. | Leipzig, | Cum Gratia & Privilegio Saxonico. | In Verlag Heinrich Birnstiels Buchh. in Erffurt. |

Im Jar M. DC. iiij.

Es folgt „Doctoris Antonij Probi Christliche Vorrede.“ | (vom 17. Decbr. 1603), ganz übereinstimmend der, der späteren Ausgabe von 1609 voranstehenden. Dieser schließt sich die Vorrede des Autors an, von der späteren abweichend. Sie lautet:

„Den Ehrwirdigen, Hoch vnd Wolgelahrten Herren, Doctoribus, Magistris, vorgesatzten Superintendenten, Adjunctis vnnd andern Ecclesiae Ministris, der Christlichen Gemeinden zu Weymar, Jehn (Jena), Altenburg, Salfelt, Orlamünd, Königsberg in Francken, vnnd deren allerseits zugethanen, meinen großgünstigen Herrn vnd förderern.

Ehrwirdige, Hoch vñ Wolgelahrte, Großgünstige Herrn vnd Förderer, vnser HErr vnd Heiland Christus Jesus, fellet Luc. am 19. vber den Knecht, so sein vertrautes Pfund im Schweißtuch behalten, vnd vber den so Matth. am 25. seinen eingegebenen Centner in die Erden vergraben, ein schweres vnd schreckliches Vrtheil, welchem zu entfliehen ein jeder gleubiger Christ, an seinem ort höchstes fleisses sich bemühen solle: Dieses hab ich offt bey mir bewogen, vnd das pfündlein, so mir von Christo vertrawet, nit verscharren oder im schweißtuch behalten, sondern, etwas damit zu gewinnen, aus thun wollen, in dem ich fast in Jahresfrist zweene theil meiner Lateinischen cantionen mehrestheils aus den gewöhnlichen Sonntags Euangelien vnnd Psalmis Davidicis genommen, in öffentlichen truck verfertigen lassen, welche vielen der Musicen liebhabern nicht unangenehm seyn werden.

Weil ich aber von etlichen angelanget, mein von Christo mir befohlenes Pfund auch in den Kirchengesängen, so von dem Herrn Doctori Martino Luthero, vnd andern frommen der reinen Lehr zugethanen Christen gemacht, vnd in den Christlichen Kirchen zu singen vblichen, auszuwenden vnd in druck zu geben:

Habe ich solchem anlangen, durch gutdüncken vnd einrathen vornehmer gelehrter Leute, besonders aber des Ehrwirdigen, hoch vnd wolgelahrten Herrn, Antonii Probi der heiligen Schrift Doctoris, Weymarischen kreises generalis Superintendentis vigilantissimi, raum geben wollen, mich derowegen darüber gemacht, vnd die vornembsten so in reinen Gesangbüchlein zu finden, vnnd vornemlichen in der Weymarischen Kirchen, vnd deroselben zugethanen gesungen werden, fein richtig contrapuncts weise, mit gantzem im Discant behaltenen Choral, mit 4, etliche wenige mit 5 stimmen fleissig gesetzt, vnnd durch den öffentlichen Druck Publiciret.

So sich aber etliche fänden die sagen möchten, es were vnuonnöhten gewesen, daß ich, oder ein anderer, diese arbeit auff mich genommen, weil solche Kirchengesänge ohne das von vielen erfahrnen und bewerthen Musicis *) wol vnnd fleissig gesetzt, an denen fast jederman ein genügen vnd gefallen hette: gebe ich denen zur antwort, daß ob ich schon bekenne, daß jhrer viel hierinnen jhr vertrautes pfündlein wol ja also außgewendet, daß nicht uon nöhten, daß andere mehr ihr Pfündlein forthin auff dieses, sondern vielmehr auff was anders außwendeten: habe ich doch solche arbeit auff mich zu nehmen, ohne verachtung anderer Compositiones, vnd ohne ruhm zu erlangen, aus diesen vrsachen nicht vbergehen wollen.

Erstlichen, daß einem jeden mit seinem Pfunde, so gut als es jhm verliehen, zu handeln, vnd etwas damit zu gewinnen, befohlen.

Zum andern, daß etliche Melodeyen, so in vnserm Kirch-

*) 1586 Lucas Osiander; 1594 Samuel Marschall; 1597 Johann Eccard; 1597 Seth Calvisius; 1599 Andreas Raselius; 1601 Bartholomäus Gesius; 1603 Schott rc.

spiel vblichen gar nicht, etliche aber mit verendern clausulis zu finden, vnd nicht ohne confusiones können gebraucht werden.

Zum dritten, weil etliche herrliche Melodeyen wol werth, daß sie nit ein, sondern zwey oder dreymal gesetzt, vñ zusammen in ein Büchlein gebracht würden, habe ich dasselbe in acht genommen, vnd durch verleihung Gottes, vñ nach güte der Melodeyen verrichtet, vnd also gleichsam ein vollkommenes werklein verfertiget: Hoffent es werde ein jeder liebhaber der Musicen vnnd andächtiger Christ, dieses mein vornehmen, in Betrachtung angezogenen vrsachen, mir nicht vbel deuten, sondern vielmehr ein Christliches vnd rechtmessiges vrtheil davon zu fellen wissen.

Wenn aber meiner gnedigsten vnd gnedigen hohen Obrigkeit, den ersten theil meiner cantionen vnterthenigst, den andern aber, den Gestrengen, Edelen, Ehrnuesten Hoch vnd Wolgelahrten deroselben Herrn Rähten, meinen hochgünstigen Herrn vnd Förderern, ich zugeschrieben: als wil diese Kirchengesänge ich dahin dediciren vnd consecriren, dauon sie den Namen vnd dahin sie gehören, vnnd am meisten, zur ehre Gottes gebraucht werden, nemlich der Christlichen Kirchen, beuor aber, der Weymarischen, Jenischen, Altenburgischen, Salfeldischen, Orlamündischen, Königsbergischen, vnd deren allerseits zugehörigen, Christlicher wolmeinung zugeschrieben haben, freundlich höchstes fleisses bittente, die Ehrwirdigen, hoch vnd wolgelahrten Herrn Doctores, Superintendenten, Magistri vnd andere des Ehrwirdigen Ministerij Magistri, wollen es im Besten, als es denn gemeynet, vermercken, vñ meine großgünstige Herrn und Förderer seyn vnd bleiben. Weymar, am tage der Beschneidung vnsers HErn vnd Heylands Jesu Christi des 1604. Jahrs.

E. E. E. A. G. vnd H.

vnterdienstlicher

Melchior Vulpius Cantor daselbst."

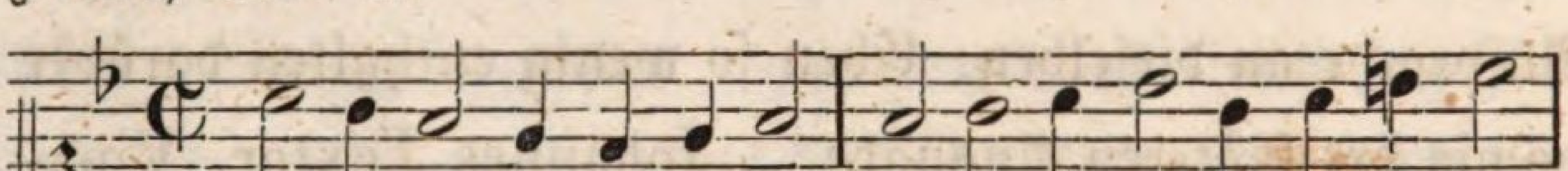
Es folgt dann ein zweiter Titel: „KJrchen Gesenge | vnnd Geistliche Lieder, D. | Martini Lutheri vnnd anderer from= | men Christen, so in der Christlichen Gemeine | zu Weymar vnnd deroselben zuge= | thanen, auch sonsten zu singen | gebreuchlich. | Mit vier, etliche mit fünff | stimmen, nicht allein auff eine, son= | dern des mehrentheils auff zwey oder dreyer= | ley art, mit be= sonderm fleis contrapuncts | weise also gesetzt, daß sie nicht wol besser kön= | ten gesetzt werden, vnnd im Discant | der Choral richtig vnd eigentlich | behalten. | durch | Melchiorem Vulpium Canto- | rem zu Weymar." | Diesem schließen sich die Gesänge an: 80 Melodieen und 140 Tonsätze, nicht numerirt, auf 275 Blättern, mit Blattzahlen bezeichnet. Blatt 276. 277 enthalten ein alphabetisches Register (dem nur die Lieder „Komm Gott Schöpfer heil. Geist" und „Christum wir sollen loben schon" fehlen); Bl. 278 endlich die Errata.

Aus der wörtlich mitgetheilten Vorrede ist nicht zu entnehmen, daß Vulpius der Urheber einer der von ihm gesetzten Melodieen sei: auch seine spätere vom 1. Mai 1609 läßt nicht darauf schließen; sie ist nur ein Auszug der früheren, als Widmung an andere Gönner gerichtet, und etwas weitläufiger in der Ansprache an dieselben. Eben so wenig enthalten darüber die Encomia der späteren Ausgabe. „Johannes Textor, Vinariensis Scholae Collega" rühmt dem Setzer nach: Superum ut tua vox mage mulceat aures, — Dat symphoniacos Vulpius, ecce modos etc., was nur von dem Tonsatze zu verstehen ist; ein zweites Encomium beginnt: Harmoniâ populi mulcebat Vulpius aures etc. und fährt in gleichem Sinne fort; so auch in zwei anderen lateinischen Ehrengedichten „Balthasar Weis auctoris collega". „Balthasar Thammius, Rochlicio-Misnus L. L. Stud." anagrammatisirt (nicht glücklich) Melchior Vulpius in Hei i, polus lucrum (!) und stellt ihn in einem lateinischen

Gedichte neben Lindemann, Francus (M. Frank), Praetorius (Hieronymus), ihn lobend, daß er pia cantica ausgehen lasse, mit der spurca Venus und dem spurco Priapo sich nichts zu thun mache.

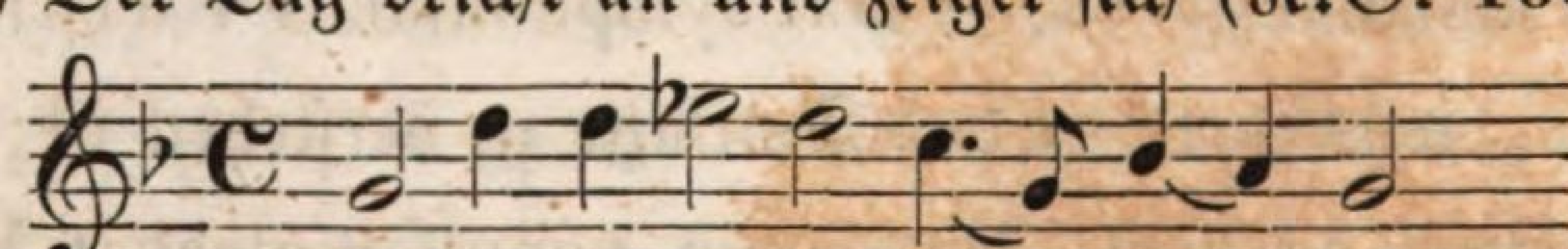
Dennoch läßt sich die Annahme vertheidigen, daß einige der von Vulpius mehrstimmig gesetzten Melodieen von ihm auch als Sänger herrühren; doch hat man die Mehrzahl derselben nicht in der früheren Ausgabe von 1604, sondern der späteren von 1609 zu suchen. Diese enthält 157 Melodieen mit 266 Tonsätzen, also fast doppelt so viel als die 80 Melodieen und 140 Tonsätze der früheren. Diese letzten sind der Mehrzahl nach umgearbeitet, mit anderen vertauscht, einige auch ganz ausgemerzt; von den Melodieen der früheren fehlt der späteren nur eine einzige, die des ebenfalls mangelnden Liedes: „Vergebens ist all' Müh und Kost" ꝛc.

In dieser Ausgabe von 1609 erscheinen nun fünf Singweisen, die in älteren und gleichzeitigen Melodieenbüchern nicht angetroffen werden; die frühere Ausgabe von 1604 enthält nur eine solche zu einem viel älteren Liede: „Weltlich Ehr' und zeitlich Gut" ꝛc.

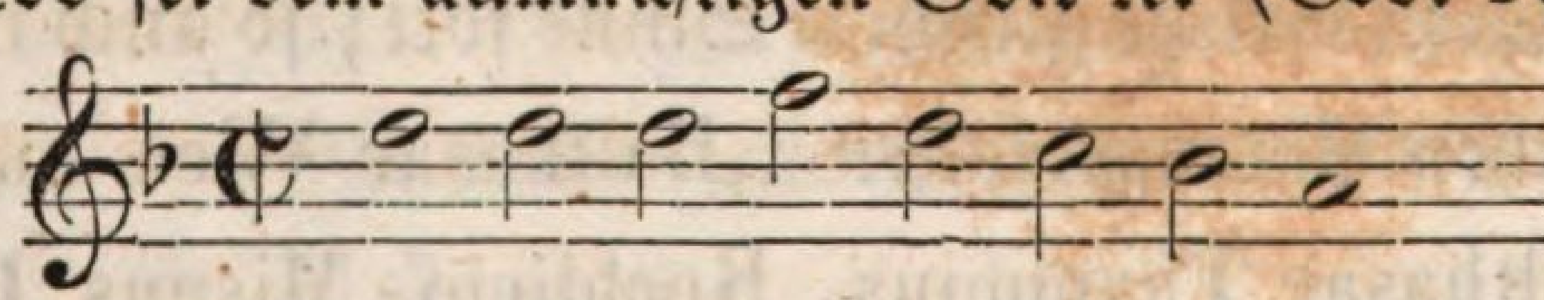

u. s. w.

Jene fünf anderen sind nun folgende:

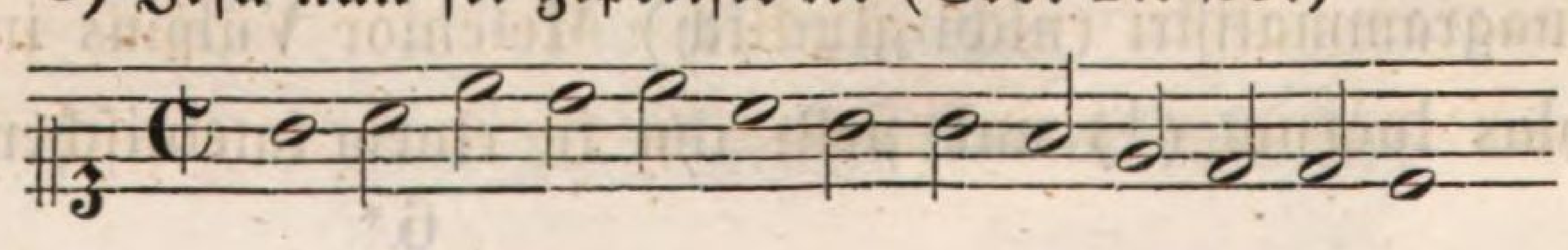
1) Der Tag bricht an und zeiget sich (K.G. 1609. N. 158.)


u. s. w.

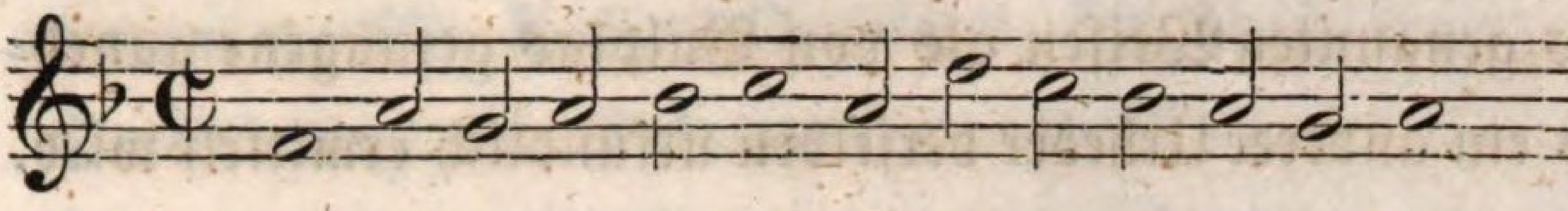
2) Lob sei dem allmächtigen Gott ꝛc. (Ebd. N. 2.)


u. s. w.

3) Jesu nun sei gepreiset ꝛc. (Ebd. N. 20.)

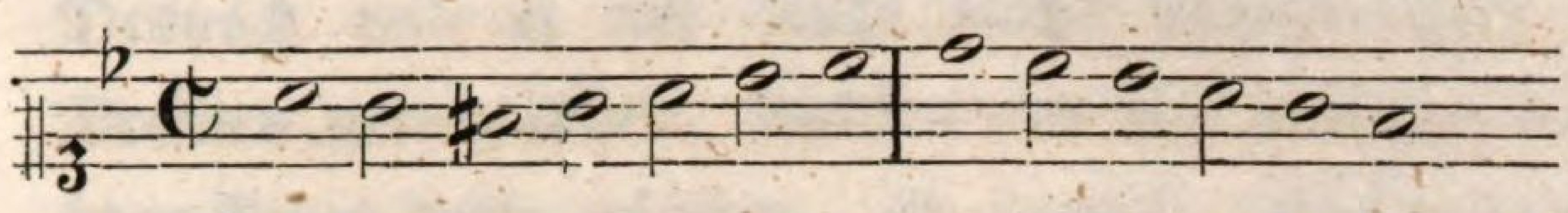

u. s. w.

4) Christus der ist mein Leben 2c. (Ebd. 148.)



u. s. w.

5) Jesu Kreuz, Leiden und Pein 2c. (Ebd. 33.)



u. s. w.

Neben allen diesen Melodieen nur (N. 4. ausgenommen) waren noch andere zuvor in Übung, ihre Lieder auch bereits vor 1604 gebräuchlich, wo Vulpius' Kirchengesänge zuerst erschienen. Es könnte daher seyn, daß jene zu denjenigen Singweisen gehören, deren seine Vorrede zu der früheren Ausgabe seines Werkes gedenkt: zu denen, die dem Weimarischen Kirchspiele eigenthümlich waren, und sich nicht über dasselbe hinaus verbreitet hatten, von ihm daher nur zum erstenmale mehrstimmig gesetzt, doch nicht erfunden waren; eine Voraussetzung, die, wie gesagt, bei N. 4. nicht stattfindet. Allein jene Melodieen können deshalb immer auch ihm als Urheber angehören, durch ihn örtlich allgemeiner geworden seyn; nur ihre geringe Anzahl mochte ihn abgehalten haben, sich seiner Urheberschaft zu rühmen, wenn es auch nicht eben aus Bescheidenheit geschah, die wir ihm nicht nachrühmen können, wenn er von sich sagt (sogar zweimal), er habe die Melodieen „mit besonderem Fleiße contrapunktsweise also gesetzt, daß sie nicht wohl besser können gesetzt werden"; zumal dieser Behauptung nicht einmal beizustimmen ist, eben wie auch „das richtige und eigentliche Behalten des Chorales im Discant" kein Vorzug geblieben ist, weil derselbe durch die zweite Stimme häufig überstiegen wird.

Gegen die unter N. 4. angeführte Melodie erheben sich keine Zweifel, daß sie von Vulpius herrühre; die gegen die

übrigen obwaltenden dürften wir für beseitigt halten, und sonach alle sechs genannten Weisen als von Vulpius gesungene annehmen, bis ein anderer Urheber derselben urkundlich ermittelt wird.

V.

Johan Stade ist 1634 gestorben

Johann Klaj und Johann Stade in der St. Sebalds-Kirche zu Nürnberg, 1644—1650; ihr Verhältniß zu dem Oratorium in der evangelischen Kirche.

Eine schätzbare Schrift der letztverflossenen Zeit, „Tittmanns kleine Schriften zur deutschen Literatur- und Culturgeschichte“ (Göttingen 1847) deren erster Theil sich mit der aus der Pegnitzschäferei hervorgegangenen Nürnberger Dichterschule des siebzehnten Jahrhunderts beschäftigt, namentlich mit Harsdörfer, Klaj und Birken, läßt uns in den von Klaj in der Hauptkirche St. Sebald zu Nürnberg während der letzten Jahre des dreißigjährigen Krieges gehaltenen Vorträgen, die bald Tragödien und Freudenspiele, bald Trauerreden und Freudengedichte von ihm geheißen wurden, die Uranfänge der in Deutschland sich wiederbelebenden dramatischen Kunst erblicken. Der Verfasser jener Schrift weis't darauf hin daß diese Vorträge mit Instrumentenspiel und Gesang eingeleitet und durchwebt gewesen, und nachdem er davon einzelne Beispiele angeführt, fährt er fort: „Geben wir uns Mühe den Stücken ihre ästhetische Stellung im Drama anzuweisen, so werden wir an eine der ältesten und eine der neuesten seiner Gestalten erinnert: die

alten kirchlichen Mysterien und das moderne Melodrama. (Th. I. S. 167. 168.) Wir sehen darin etwa eine Vereinigung von Deklamation und Gesang, wie sie in der neueren Zeit im Oratorium eingeführt ist." (S. 164. Ebd.) Dennoch will er mit Recht solche Aufführungen nicht für Dramen gelten lassen, sondern nur eine belebtere Form poetischer Reden darin erkennen. Er bemerkt, die ihnen zu Grunde liegende Handlung gehe in ferner Zeit vor, in fernen Gegenden, ja in überirdischen Räumen und unter überirdischen Wesen; an die Möglichkeit sie wirklich auf den Schauplatz zu bringen sei dabei gar nicht gedacht. Der Dichter sei der einzige Zuschauer des Drama; in phantastischer Verzückung schaue er dasselbe, berichte von dem Gehörten, beschreibe poetisch das Gesehene; er sei der Mittler jener übersinnlichen Gestalten und Stimmen zu der Gemeine. Nachdem er nun eine Reihe von dergleichen aus dem Leben Jesu geschöpfter Visionen, welche die bedeutsamsten Momente desselben zu verherrlichen bestimmt gewesen, uns vorübergeführt, ihren Hauptfehler in dem buntscheckigen, überladenen Wesen gefunden hat, an dem sie alle krankten, nennt er (S. 178) sie „Versuche, den einförmigen protestantischen Cultus durch die ästhetischen Mittel der Poesie und Musik zu beleben".

Wir finden durch diese Berichte, diese Urtheile, uns zu näherer Prüfung angeregt: ob auf die besprochenen sogenannten Freudenspiele und Tragödien, Trauerreden und Freudengedichte, vielleicht die Form des musikalischen Gottesdienstes während der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zurückzuführen sei, namentlich die weitere Fortbildung des Oratoriums, das damals in der evangelischen Kirche Deutschlands einen wesentlichen Theil desselben bildete? und widmen den Ergebnissen dieser Forschung die folgenden Blätter.

Wenn der geehrte Verfasser in den Klajschen s. g. Dramen Versuche der Belebung des einförmigen protestantischen Cultus durch die ästhetischen Mittel der Poesie und Musik findet, so können wir ihm darin nicht beipflichten. Abgesehen davon, ob der evangelische Gottesdienst einer solchen Belebung bedurft habe, so standen jene Dramen doch mit demselben in gar keinem wesentlichen Zusammenhange. Sie wurden allerdings in der Kirche vorgetragen, jedoch nachdem der Gottesdienst bereits geendiget war. Die Einladungen zu ihnen geschahen zwar durch den Pfarrer der Hauptkirche zu St. Sebald, den hochgeachteten J. Michael Dilherr, allein die ihnen gebührende Stelle war in den öffentlichen Anschlägen desselben mit Bestimmtheit angegeben. So ladet er (am Xj des Jenners M. D. C. XXXXV) zu Klaj's Herodes ein mit den deutschen Reimen:

Kommt denn, wenn morgen früh ist Chor und Predigt aus
und alles Christenvolk sich wieder fügt nach Haus;

und lateinisch:

adeste, cum soluta concione cras
coetus Dei templo domum rediverit.

Am 29. Tage des Lenzenmonats im Jahre 1645 ruft er die Zuhörer zu Klaj's leidendem Christus mit folgenden Versen zusammen:

O todgeborner Mensch, komm, schau das Heil der Welt,
den höchsten GOTTES SOHN, an deine Statt gestellt
an das verfluchte Holz, durch deine Missethat.
Bedenk die Marterquaal die er gelitten hat!
Ein teutsches Andachtlied, das Geist und Feuer hegt,
dadurch dein Sinn entzündt, die Himmelsflamm erregt,
wird KLAJ, mit Lorbeerlaub bezieret, singen vor,
wenn morgen ist geendt die Predigt und der Chor.

Weniger deutlich lateinisch:

Praeibit ornatus comas virente laura CLAJUS entheô carmine, cum Praeco cras quieverit, Germanico.

Wir können nur annehmen, daß dergleichen Darstellungen an die Stelle des Meistersingens getreten seien. Schon um Vieles früher wurde dieses zu Nürnberg in der Catharinenkirche nach beendigtem Hauptgottesdienste gehalten und durfte seine Stelle im Gotteshause deshalb finden, weil nur geistliche Aufgaben dabei geduldet wurden. Nunmehr sollte statt des Meistergesanges die neue kunstgründige Poesie unter gleicher Bedingung in die Hauptkirche eingeführt werden, mit so höherer Berechtigung, als der hochgeachtete Dilherr ihr deren Pforten öffnete, der erste Geistliche Nürnbergs und geschätzte Dichter von Kirchenliedern; der, wenn auch nicht Mitglied des Blumenordens, dem der Urheber jener Dramen angehörte, doch von den Blumengenossen hochverehrt, ja nach seinem Hinscheiden fast gleich ihrem Haupte gefeiert wurde. Von dem Gottesdienste und seiner Belebung war bei diesen Darstellungen nicht die Rede, nur von Förderung geistlicher dramatischer Dichtung, deren hoher Würde man kaum einen anderen Raum für angemessen erachtete, als den der vornehmsten Kirche der alten Reichsstadt.

Finden wir uns demnach veranlaßt die Behauptung zu bestreiten, als habe es hier einem Versuche gegolten, den protestantischen Gottesdienst, den so Mancher trocken, farblos, einförmig zu schelten pflegt, durch ästhetische Mittel zu beleben, ganz abgesehen von der Frage, ob auf diesem Wege überall eine wesentliche, wahrhafte Belebung desselben zu erreichen gewesen sei; so bleibt uns noch jener zweite Ausspruch näher zu prüfen: ob in ihnen etwas derjenigen dichterisch-musikalischen Form, die wir Oratorium nennen, sich Näherndes zu finden sei? und da diese in der That eine Zeitlang in der evangelischen Kirche hei-

misch gewesen, ob nicht in anderem Sinne von jenen dem Drama genäherten Dichtungen dennoch gesagt werden dürfe, daß sie zu dergleichen Versuchen den ersten Anstoß gegeben?

Um uns darüber zu entscheiden haben wir bei aller Ausführlichkeit der Berichte unseres Verfassers über die Klajschen Dramen, dieselben von unserem Gesichtspunkte aus abermals zu betrachten. Dabei beschränken wir uns auf diejenigen, die durch eigene Anschauung uns bekannt geworden sind. Aus den Erzählungen unseres Verfassers von den übrigen entnehmen wir nur dasjenige, was zu Ergänzung der unsrigen, zu besserer Begründung unseres Urtheils dienlich ist. Wir beginnen mit der Tragödie „Herodes der Kindermörder" da sie die heilige Vorgeschichte erzählt, und den zur Verherrlichung Christi gereichenden Festdarstellungen als Einleitung dient.

Dieses Trauerspiel wurde am 11. Januar 1645 in der St. Sebaldskirche zu Nürnberg durch Klaj vorgetragen, und noch in demselben Jahre dem Drucke übergeben. Am Schlusse der ihm angehängten Anmerkungen, denen ein Brief Harsdörfers an Klaj über dessen Werk, und zwei Lobgedichte Sigismunds von Birken und Rudolf Carl Gellers folgen, finden wir die allgemeine Bemerkung: „dieses Trauergedicht ist mit einer beweglichen Musik angefangen, gesondert und geendet worden". War es Instrumental- oder Gesangsmusik? ist nicht gesagt. Das Gedicht selbst hebt an mit einem Liede der Weisen aus dem Morgenlande, „dem neugebornen JESULEIN zu Ehren" ꝛc. Es wird durch drei daktylische, vierzeilige Strophen gebildet, denen eine vierte abweichenden Baues sich anschließt, von zwei längeren und acht kürzeren daktylischen Zeilen, eine Art Abgesang im Verhältniß zu dem Ganzen, wenn wir die vorangehenden drei übereinstimmenden Strophen als Stollen des Aufgesanges betrachten. Möglich ist, daß

dieses Lied durch drei Männerstimmen abgesungen wurde, und so den Vortrag des Gedichtes eingeleitet hat; der Druck ergiebt darüber nichts. Nun wird eine prosaische Erzählung angeschlossen, aus der einzelne, meist affectvolle Reden der Theilnehmer an der Handlung in gereimten Zeilen mancherlei Maaßes sich hervorheben; eine Erzählung die den gesungenen Vortrag unmittelbar ausschließt, Reden, die höchstens für gesteigerte Deklamation geeignet sind. Im weiteren Verfolge erscheint dem verzweifelnden Wütherich, dessen Unthaten jene Erzählung uns vorüberführt, das Schemen seiner von ihm hingemordeten Gattin Mariamne, und es erheben sich dräuende Plagegeister gegen ihn; die sieben vierzeiligen iambischen Strophen mit denen Mariamne ihn anredet, lassen den Gesang zu, weniger die um Vieles längeren, künstlicher zusammengesetzten Strophen mit denen jene Rachegestalten auf ihn eindringen; hier ist wohl die Deklamation vorgezogen worden um den Worten und dem Versbau volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Ein Gleiches geschahe auch wahrscheinlich bei den folgenden, übertrieben leidenschaftlichen, mannichfach das Maaß wechselnden Reden des Herodes. So, mit prosaischer Erzählung und poetischer Rede wechselnd geht das Ganze dahin, bis zu 14 vierzeiligen, iambischen, es beschließenden Strophen von ähnlichem Baue als die der Mariamne in den Mund gelegten; in diesen Strophen überschütten die Bethlehemitischen Weiber, die Mütter der durch Herodes geschlachteten Kinder, den Mörder mit Verwünschungen und Flüchen, die von pöbelhaften Schimpfnamen strotzen. Ob dergleichen gesungen wurde, muß dahin gestellt bleiben.

Nach diesem Schlusse seines Gedichtes wendet sich der Dichter gegen seine Zuhörer, sie also anredend: „ich zweifle nicht, werthe Zuhörer, daß ihr über die erschreckliche, zuvor unerhörte Blutmordthat des Herodes erstaunet, den Tyrannen

in euren Herzen verfluchet und vor ihm greulet. Aber sehet Euch ein wenig mit mir üm, hauset nicht eben eine solche wüthende Kriegsgurgel in unserem teutschen Vaterlande?

Gott sei es gesagt
Vnd geklagt,
Es blinken die Degen, entrissen der Scheiden,
Gerichtet, gefeget, geschärfet zu schneiden!

Daher bricht Teutschland ihr mütterliches Hertz, daß sie uns ihr gebranntes Hertzeleid wehmüthig also entwirft" rc. wo nun acht siebenzeilige Strophen sich anschließen, mit einem Aufgesange von zwei längeren, einem Abgesange von fünf kürzeren Zeilen: der Klagegesang des bedrückten, geängsteten Deutschlands. Nach dessen Schlusse tritt der Dichter wiederum ein, mit folgenden Worten: „Wir, wie wir alle das bluttriefende Winseln des Teutschlandes beherzigen, also lasset uns bitten und beten, daß der Höchste diesen und unsern allerseits folgenden Wunsch erhören wolle:

Gott segne dich du schöne Stadt, das Hertze teutscher Erden,
Vnd die darin den Göttern gleich, die hoch geehret werden" rc.

ein Segenswunsch für Nürnberg in zwei den vorangehenden gleichgebildeten Strophen, der, sei es ein- oder mehrstimmig, zum Beschlusse gesungen worden seyn mag.

Ob von einem Gedichte dieser Art bei mangelndem Zusammenhange mit dem Gottesdienste, irgendwie Einfluß auf dessen Gestaltung und Belebung habe erwartet werden können, wollen wir nicht erst fragen. Auch war diese ganze deklamatorische Unterhaltung, wenn immerhin aus der heiligen Geschichte theils unmittelbar geschöpft, theils mit ihr zusammenhängend, offenbar einem anderen Publikum bestimmt, als der Gemeine, die zu dem vorangegangenen Gottesdienste versammelt gewesen war, und nach deren Entfernung dieselbe erst beginnen sollte.

Eben so wenig aber war das Vorgetragene geeignet auf bisher noch nicht angebahnte Entwicklung einer neuen tonkünstlerischen Form hinzuwirken. Was wir bei unserem Trauergedichte des gesungenen Vortrages fähig fanden, sind strophische Gesänge, die wohl in dem damals sich bildenden Style der geistlichen Arie den Hörern entgegengebracht wurden; in wiefern noch für eine andere Art musikalischer Behandlung Veranlassung geboten war, ob diese eine neue gewesen, oder eine nur auf solche Darstellungen übertragene, werden wir am Schlusse unserer Betrachtung zu untersuchen haben.

Klaj's Freudengedicht „der seligmachenden Geburt Christi zu Ehren gesungen", zu Nürnberg 1650 gedruckt, ist mir nicht vor Augen gekommen; ich muß mich mit der Einschaltung desjenigen begnügen, was unser Verfasser über die Mitwirkung des Gesanges und Instrumentenspieles bei demselben berichtet. Er bemerkt: Maria singe hier allein, von drei Violen und einer Laute begleitet; „außerdem (fährt er fort) sind im Verlaufe der Vorstellung zuweilen musikalische Scenen eingelegt; so ein Solo für Tenor mit zwei Flöten, und ein Duett für zwei Tenore mit Krummhörnern".

Das nächste in der Reihe der Klajschen Dramen, dessen eigene Anschauung mir gewährt war, ist sein leidender Christus.*) Er ist acht Gönnern des Dichters gewidmet; für unseren Zweck enthält diese Widmung nichts Erhebliches. Die Einladung Dilherrs zu dem Vortrage des Gedichtes haben wir bereits mitgetheilt. Ein Brief Harsdörfers an unsern Dichter (S. 34) enthält die Bemerkung: „die Chöre in diesem Trauerspiele könnten in die Musik gesetzet, und wie bei den Griechen gebräuch-

---

*) Der leidende Christus, in einem Trauerspiele vorgestellet durch Johann Klaj, der H. Schrift Beflissenen und gekröntem Poeten. Nürnberg, in Verlegung Wolfgang Endters, Im Jahre M.D.C.X.L.V.

lich, wohlvernehmlich gesungen werden; nicht zweiffelns, es sollte dadurch in christlichen Herzen eine brünstige Andacht erwecket, und die Betrachtung dieses so wichtigen Inhaltes unauslöschlicher eingedrukket verbleiben." Daß der Dichter diese Andeutung nicht unbeachtet gelassen habe, ergeben die folgenden Anmerkungen (S. 40), wo es heißt: „Es sind die Chöre von dem kunstberühmten H. Staden mit anmuthigen und bewegenden Melodieen beseelet worden, die er künftig nebenst seinen andern vortrefflichen Werken an den Tag geben wird, welche zwischen denen Handlungen musiciret worden." Dieser Handlungen sind vier, und eine Anmerkung sagt uns „Inmitten (also wohl nach der zweiten Handlung) ist der Spruch Esa. am 63 traurig musiciret worden."

Ein lyrisches Gedicht leitet das Ganze ein; ihm folgt, die erste Handlung beginnend, aus den Berichten der Evangelisten zusammengezogen, die Erzählung, wie Jesus nach dem Sprechen des Lobgesanges über den Bach Kidron nach dem Ölberge gewandelt sei. Hier wird er nun persönlich eingeführt, mit einem Selbstgespräch (soliloquium) in sechs 10zeiligen, iambischen Strophen; er endet es mit den Worten:

Es hat die heil'ge Zeit der Widder widerbracht,
Drüm wird das Osterlamm nach altem Brauch geschlacht',

und an diesen schließt sich der „Chor derer, die das Osterlamm essen", vorzutragen (wie eine Anmerkung uns lehrt) „mit drey Altviolen und mit drei Altstimmen, daß eine vor, darnach zwey, und dann drey gesungen werden." Hiemit endet die erste Handlung; die zweite bringt uns zunächst die Reue des Petrus entgegen nach der Verleugnung des Herrn, durch einige Zeilen kurzen Berichtes eingeleitet; dann Pilatus und Kaiphas. Jenen, wie er mit Jesu hinausgehet zu den Juden, die nicht in das Richthaus eintreten, um nicht unrein zu wer-

den; diesen, wie er seine Kleider zerreißt, und Jesum der Gotteslästerung anklagt. Ein zweiter Chor schließt diese Handlung, der Chor der jüdischen Weiber; in acht sechszeiligen trochäischen Strophen klagen sie über Salems Entartung und sprechen die Hoffnung neuer Herrlichkeit derselben aus. Eine Anmerkung belehrt uns, dieser Chor sei mit gleichen Stimmen und Instrumenten wie der vorhergehende, doch abwechslungsweise vorgetragen worden.

Hier wird der Spruch aus dem 63. Capitel des Jesaias seine Stelle gefunden haben von Christo dem Keltertreter, durch den das Ganze in zwei Hälften geschieden wurde. Ihm folgte die dritte Handlung. Wie zuvor die Reue des Petrus, so wird uns nun die Gewissenspein des Judas vorübergeführt und seine Verzweiflung; wir sehen dann Pilatum wie ihm bangt vor dem stürmischen Andrange der Menge, wie er endlich ihrem Toben weicht, Barrabas los giebt, Jesum zur Kreuzigung überantwortet; kurze Sprüche unterbrechen den Vorgang. Ein dritter Chor tritt ein; es ist der Chor der jüdischen Weiber die nach dem Berichte des Lucas dem Herrn auf seinem letzten Gange begegneten. Sie klagen um ihn in vier zehnzeiligen trochäischen Strophen;*) seine Anrede an sie unterbricht ihren Gesang, den alsdann eine fünfte gleichartige Strophe beschließt. Dieser Chor wurde wieder mit drei Altviolen und drei Altstimmen in einem Wiederhalle abgesungen, sagt uns die Anmerkung.

An diesen Chor reiht sich die vierte und letzte Handlung, die Kreuzigung in sich begreifend und die Grablegung. Der Hauptmann bei dem Kreuze berichtet über das Geschehene, Johannes der Evangelist, der es selber gesehen, bezeugt den Bericht als wahr. Ein Chor der römischen Soldaten

---

*) 8, 4, 7, 4, 8, 4, 7, 8, 4, 7.

endet das Ganze. Er stellt Betrachtungen an über die Finsterniß bei Jesu Abscheiden, findet deren Veranlassung in dem Leiden des Gottessohnes, erkennt diesen als Mittler und Sündentilger, und bekennt reuig seine Übertretungen. Wir werden belehrt, daß dieser Chor mit einem Tenor, zwei Bässen, und drei tiefen Baßbombarden musicirt worden sei.

An dieses Trauergedicht schließt sich unmittelbar ein anderes Werk, mit der Aufschrift: Johann Klaj, der hochheiligen Gotteslehre Ergebenens und gekrönten Poetens Trauerrede über das Leiden seines Erlösers.*) Den in dem Ganzen herrschenden Ton bezeichnen gleich die ersten Worte der Zuschrift an Bartholome Wolfsberg, Rath und Sekretair Carl Gustavs, Pfalzgrafen bei Rhein ꝛc. nachmaligen Königs von Schweden. „Drei Dinge sind auf dem Erdboden (heißt es dort) die aller Macht mächtigst widerstreben, und alle Lebzeiten überleben: der Marmor, das Eisen und der Demant. Noch dennoch wird der harte Marmorstein von dem weichen Regenwasser außgehölet, das Feuer erweichet das Eisen, und den Demant zwinget das warme Bocksblut. Müßte demnach ein Christenherz härter denn ein Marmor, kälter denn ein Eisen, unbändiger als ein Demant seyn, welches nicht der Thränenregen, das hitzige Liebesfeuer und häufig vergossene Blut Jesu Christi, deß rechten Versöhnungsbockes, bewegen sollte" ꝛc. und später: „Nicht Neues ist es ꝛc. daß wohl ehe die Bienen in den Leib eines Crucifixbildes Honig eingetragen, viel minder dieses, daß ein Streiter unter dem Blutfähnlein Christi Honig in dem Creuz-Aase deß Löwens vom Stamme Juda, wie ich hier, üm diese Zeit findet, und ein Simson seinem wolgewillten Gutthäter davon zu essen giebet" ꝛc.

*) Nürnberg, in Verlegung Wolfgang Endters. Im Jahr M.D.C.L. (1650.)

Eingeleitet wird die Rede durch ein Lied von neun vierzeiligen Strophen; ob es zu singen oder nur zu deklamiren gewesen, ist weder hier angedeutet, noch in den Anmerkungen. Die Rede selbst ist durchweg in Prosa, bilderreich in der Art der zuvor gegebenen Beispiele aus der Widmung. Durchwoben ist sie mit Gesängen die meist nach den Melodieen bekannter Kirchenlieder zu singen sind. So erscheinen bei Gelegenheit des heil. Abendmahls, als Vorbereitung auf dasselbe, siebenzeilige Strophen:

„Die magenleere Hungersnoth
in dieser Welt mich naget" rc.

der Weise: „Nun freut euch lieben Christengmein" anzupassen; als Lobgesang nach dem heiligen Mahle, aus dem **111.—115.** Psalm geschöpft, andere Strophen:

„Wach' auff mein' Ehr, auff Sayten
der scharffen Harffen Psalterspiel"

auf die Melodie: „Nun lob' mein' Seel' den Herren"; bei der Hinausführung Christi ein Klaggesang in seiner eigenen Melodie auf die folgende sechszeilige, trochäische Strophe:

Sollte nicht beliebet machen
freundlich seyn, zu'n Sündern lachen,
Sonder Galle, sonder Trug?
Ihr, ihr Sternen die ihr tanzet,
und das Leben eingepflanzet,
gebet unsern Klagen Fug! rc.

Den Bericht von der Kreuzigung unterbrechen **14** Strophen eines dem **22.** Psalm nachgedichteten Liedes auf die Melodie: „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ" rc.; an die Worte des Herrn: „Vater in deine Hände befehle ich meinen Geist" rc. schließt sich ein anderes aus dem **31.** Psalm geschöpftes Lied von einer vierzeiligen iambischen, dem evangelischen Kirchengesange fremden Strophe:

Auf dich, Herr, setz ich alle Sachen,
laß mich ja nicht zu Schanden machen,
errette doch in dieser Zeit
mein Recht durch die Gerechtigkeit ꝛc.

Mit dem Verscheiden des Herrn ertönt ein Klagegesang:

„Ihr Augen, wollt ihr euch der Augengüsse schämen,
und du, mein stählern Herz, sei doch nicht Stahl und Stein!
thränt, Augenwinkel, thränt, thränt Wimpern, Augenbrämen,
es muß im Zährenbad mein Herz gebadet seyn" ꝛc.

ein Lied, dessen vierzeilige iambische Strophe — ein Wechsel 13- und 12sylbiger Zeilen — unser Kirchengesang nicht kennt, und dem die Angabe einer Melodie fehlt, das daher wie die zwei zuvor angeführten Lieder eine neue Singweise und deren Tonsatz erheischte. Nach diesen eingestreuten Sätzen geht die Rede ohne weitere Unterbrechung fort, und ihr folgt dann ein lebhaftes Gespräch im Wechsel 4- und 6zeiliger Strophen. Die Nägel als Leidenswerkzeuge werden vermaledeit; sie gehen auf den Hammer zurück, dessen Schlag sie den Händen und Füßen des Heilandes eingebohrt; der Hammer auf die Landsknechte die ihn geführt; diese auf den Befehl ihrer Oberen denen sie gehorchen müssen; die Oberen berufen sich darauf daß der Herr schon bei seiner Geburt dem Kreuze bestimmt gewesen sei; die Mutter die ihn geboren, weis't hin auf Gabriel, den verkündenden Engel; Gabriel auf die Sünden der Menschen, die des Leidens Ursach gewesen. Gott der Vater fällt endlich die Entscheidung: Nägel und Hammer spricht er los, die Landsknechte, die Oberen, die Mutter, den Engel; sie seien Vollzieher seines Willens gewesen, nur die Sünde der Menschen allein sei das Vermaledeienswerthe. Da schlägt das Volk in sich, beichtet, bereut seine Sünde und Schuld, fleht um Vergebung in fünf Strophen eines Liedes auf die Weise: „Christus der uns selig macht".

Über die musikalische Behandlung schweigen die folgenden Anmerkungen. Angehängt ist dem Ganzen am Schlusse ein Lied Johann Vagels von 9 Strophen: „Als Jesus an dem Kreuze hing“, eine Umdichtung des bekannten Passionsliedes auf dessen Melodie.

In der Reihe der s. g. Dramen Klaj's zur Verherrlichung des Erlösers tritt nun für mich abermals eine Lücke ein; unbekannt sind mir geblieben seine „Auferstehung“, seine „Höllen- und Himmelfahrt Jesu Christi, nebst darauf erfolgter sichtbarer Ausgießung Gottes, des heiligen Geistes“, beide „in jetzo kunstübliche hochteutsche Reimarten verfasset, und in Nürnberg bei hochansehnlicher volkreichster Versammlung abgehandelt“ (1644). Die mir mangelnde Anschauung beider, zumal aber des erstgenannten Gedichts bedaure ich um so mehr, weil nach Versicherung Tittmanns der Dichter hier noch gewagt hat sich seinem Gefühl gänzlich zu überlassen, der Mittel einer pretiösen Oratorik noch nicht zu bedürfen gemeint hat, die Darstellung aber dadurch eine Innigkeit und Wärme erhalten hat, die für manche auch hier nicht fehlende Übertreibung entschädigt. Klaj's Freudenspiel: „Der Engel- und Drachenstreit“ ist das letzte seiner s. g. Dramen, die mir zur eignen Anschauung gelangt sind. Der Dichter bemerkt am Schlusse seines Vorworts zu diesem Freudenspiele, der Schauplatz sei ein hellgestirntes Himmelsfeld, die Chöre seien beiderseits Kriegsleute; jenes sich innerlich zu erschaffen blieb der Einbildungskraft der Hörer überlassen, wie es denn auch durch keinen Bühnenprunk ihnen hätte anschaulich gemacht werden können. Die für die Dichtung gewählte Form weicht von der durch Klaj bei seinen andern Dramen angewendeten etwas ab. Das Ganze wird durch eine Erzählung in gebundener Rede eingefaßt, die „der Poet“ vorträgt, aus der sodann die handelnden Personen und die in vier Handlungen

erscheinenden vier Chöre sich hervorheben. Der erste ist ein Wechselgesang zwischen dem höllischen Oberfeldherrn Lucifer und seinem Anhange; jener beginnt in daktylischen, dieser entgegnet in trochäischen Strophen, beide nicht gangbare, sondern von dem Dichter erfundene.

Der zweite und dritte Chor werden von den Engeln (englischen Kriegsleuten) gesungen, jener auf die Strophe: „Vater unser im Himmelreich" dessen Singweise jedoch nicht in Bezug genommen ist, dieser auf die Melodie: „Ein' feste Burg ist unser Gott" rc.; ihm entgegnet Lucifers Anhang:

Was nicht viel kost'
bringt nicht viel Lust,
Himmel, du mußt unser heißen
ehe daß du denkst zuschmeißen rc.

Ein Siegeslied der himmlischen Sänger macht den Beschluß, vier Strophen, auf die Weise: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr"; hinter jeder Strophe läßt der Poet mit einer gereimten Zwischenrede sich hören, hinter der letzten mit einem Beschlußspruche und Wunsche. Über die musikalische Behandlung des Ganzen giebt weder das Vorwort eine Andeutung, noch gewähren die Anmerkungen oder die beigefügten Lobgedichte darüber irgend Aufschluß. Die deutschen Anpreisungen von Rist und Christoph Arnold sind von den gewöhnlichen dieser großrednerischen Zeit in Nichts unterschieden, vergebens suchen wir selbst nach einem Brocken Lobes, der nebenher dem mit dem Dichter etwa verbündeten Tonkünstler zugefallen wäre; die lateinischen Encomia anagrammatisiren in herkömmlicher Weise Tauf- und Familiennamen des Dichters: Casparus Esebecius gestaltet beides zu: An vas in coelis; M. M. Kauz, dem Namen Joannes das h wiedergebend, bringt heraus: An hic alius Naso? Beide lassen sich an diesen Spielereien genügen.

Man wird leicht vorausgesetzt haben, was in dem Vorigen nicht unmittelbar ausgesprochen ist, daß wir die musikalische Begleitung der Klajschen Dramen nicht mehr besitzen. Bei dem leidenden Christus wird der bekannte **Johann Stade**, Organist bei St. Sebald als deren Urheber genannt, bei den andern, auch wo eine Nachricht über Mitwirkung eines Tonkünstlers sich findet, wird uns kein Name mitgetheilt; möglich, daß der erwähnte Meister bei Darstellung aller jener Trauergedichte und Freudenspiele dem Dichter seine hülfreiche Hand geliehen hat. Den im Druck erschienenen ist die dabei angewendete Musik nicht beigegeben, eine besondere Herausgabe derselben zu der (wie wir gesehen) die Anmerkungen zum leidenden Christus Hoffnung geben, scheint allen deshalb angestellten Forschungen zufolge, nicht stattgefunden zu haben. In der Nürnberger Stadtbibliothek hat sich nichts auffinden lassen, eben so wenig in den Archiven der noch bestehenden Pegnitzschäferei, weder handschriftlich noch im Drucke. Wir können also nur Muthmaaßungen aufstellen, nicht urkundlich Beglaubigtes berichten.

Fassen wir die vorübergeführten Gedichte näher ins Auge, und beschränken wir unsere Betrachtung zunächst auf deren Wortfassung, so finden wir dreierlei Darstellungsmittel bei ihnen angewendet. Die ungebundene Rede bei der Erzählung; sie erhebt sich zu gemessener, wo diese letzte einen höhern Schwung gewinnt; endlich wird sie zu strophischer, wo der Affekt sich steigert, oder der Dichter, sei es in seiner eigenen Person, sei es durch den Mund der Theilnehmer an der von ihm dargestellten Handlung, in Betrachtungen sich ergeht. Die ungebundene Rede Klaj's, obwohl bilderreich, ja in diesem Reichthume selbst überladen, widerstrebt dem Gesange, weil die oft ineinander geschobenen, künstlich verschränkten Sätze schon deshalb jenes schwungvollen Rhythmus entbehren, der wie in

der Knospe verschlossen, nach völliger Entfaltung ringt, und dessen geheimnißvoller Reiz den Gesang herausfordert. Die prosaische Erzählung, wo unsere Dramen sie bieten — in allgemeinerer Bezeichnung die ungebundene Rede — können wir uns demnach nicht anders als gelesen oder frei hergesagt denken, vielleicht mit jenem singenden Kanzeltone, der Rednern älterer Zeit eigen war. Wo die Erzählung, die Betrachtung des Dichters die gemessene Zeile und den Reim hervorruft, in beiden aber noch gleichmäßigen Ganges sich fortbewegt, dürfen wir annehmen, daß jener singende Sprachton zu bestimmterer Cantilene gesteigert worden sei, ohne doch zu einer streng und ebenmäßig gegliederten Melodie sich zu gestalten. Eine solche trat wohl erst bei strophisch vollständig ausgebildeten Stellen hervor: bei den leidenschaftlich bewegten Reden der handelnden Personen, oder in den Chören. Waren solche Strophen kirchenübliche, so wandte man, wie wir gesehen, gewöhnlich unter den ihnen angehörigen bekannten, beliebten Kirchenweisen die bedeutsamsten an, wie sie oft schon von dem Dichter als angemessenste bezeichnet werden; solche, deren Töne unmittelbar schon den Inhalt der ihnen ursprünglich eignenden Lieder hervorrufen und mit ihm die gewünschte Stimmung. Oft aber waren auch solche Strophen von dem Dichter erst neu erfundene, ja selbst in künstlicher Zeilen- und Reimverschränkung eigenthümlich ausgebildete, das einzelne Wort und dessen Klang vorzugsweise hervorhebende. Sollten dergleichen bei öffentlicher Darstellung in tonkünstlerischer Behandlung erscheinen, so war diese nur unter zwiefacher Bedingung möglich. Bei der neuerfundenen aber einfachen Strophe durfte das melodische Element vorwalten, dem Tonkünstler war zu freier Erfindung völliger Raum gegeben in Behandlung der Singstimmen wie der ihnen etwa gesellten Instrumente. Bei der künstlicheren dagegen wie wir sie zuletzt

beschrieben, war, um sie nach Form und Inhalt zu vollständiger Geltung zu bringen, das Hervortreten des Deklamatorischen gegen das Melodische geboten, und hier wie wir annehmen zu dürfen glauben, bediente sich der Musiker einer Form, ähnlich der jener kunstgerechten Töne, die in den Meistersängerschulen mit Vorliebe ausgebildet, oft mit den seltsamsten Namen bezeichnet wurden; Töne, die nicht gleich den liedhaften Melodieen im edelsten Sinne ein lebendiges Gegenbild der Grundempfindung des gesammten Liedes gewährten, die dichterische und tonkünstlerische Strophe vermählend, sondern gleich einer wohlgewählten Gewandung jene erste hervorhoben, sich ihr unterordneten und ihr zum Schmucke gereichten.

Die gehobene, aber noch nicht zum Gesange gesteigerte Rede, die dichterisch und tonkünstlerisch gemessene und cadenzirte, die gesungene mit dem Vorwalten des melodischen oder des deklamatorischen Elements; diese drei (wenn wir die zuletzt erwähnte Unterabtheilung, so wesentlich sie seyn mag, eben als solche nicht mitrechnen) erkennen wir hienach als Darstellungsmittel bei öffentlichem Vortrage der Klajschen Gedichte. Wiefern sie dadurch an die alten kirchlichen Mysterien erinnern, lassen wir dahin gestellt seyn; sollte aber ihre Vergleichung mit dem modernen Melodrama oder gar dem Oratorium eine passende seyn? In unserem Singspiele (als Gegensatz zu der großen Oper) findet zwar die gesprochene Rede neben der im s. g. Recitative gesungenen eine Stelle, nicht zu gedenken der mannichfachen Arten des melodisch oder deklamatorisch ausgestalteten Gesanges; doch wo sie erscheint ist es zumeist nur im Tone gewöhnlicher Unterhaltung, nicht nachdrücklichen Vortrags. Von dem Oratorium aber war sie von jeher ganz ausgeschlossen; selbst in der ältesten Form der Passions- oder Weihnachtsoratorien redete der Evangelist niemals, er sang allezeit. Wir

können also nur unter einer wesentlichen Beschränkung sagen, das Oratorium stelle eine Vereinigung von Deklamation und Gesang dar, gleich jenen besprochenen Vorträgen, und dürfen nur zugeben, jene Form geistlicher Tonkunst beruhe zwar wesentlich und ausschließend auf dem Gesange, doch sei neben dem melodischen auch der deklamatorische dabei vorwaltend.

Bei einer so bedingten Beziehung des Oratoriums zu jenen, wenn auch in dem Kirchengebäude heimisch gewesenen, doch dem Wesentlichen nach außerkirchlichen Darstellungen, erscheint es mißlich, auf sie jene spätere, eine Zeit lang in den gottesdienstlichen Kreis aufgenommene, in der Folge jedoch in die Concertsäle verwiesene Form zurückführen zu wollen. Die innere Verwandtschaft beider ist offenbar zu gering dazu, auch steht äußerlich die Entwicklung des Oratoriums jenen Halb-Dramen viel zu fern. Diese waren eine nur vorübergehende Erscheinung, und ich bezweifle, daß dergleichen nach des Dichters schon 1656 erfolgtem Hingange noch ferner vorgekommen sind. Mit ihrem Urheber, mit dem Reize der Neuheit schwand auch der Antheil an denselben. Man darf annehmen, daß, als das Oratorium sich ausbildete, sie bereits längst vergessen waren; denn wahrscheinlich wäre die bei Herausgabe der Gedichte zugleich verheißene der Stadeschen Tonsätze zu denselben nicht unterblieben, hätte die ganze Darstellungsform längeren Beifalls genossen. Unterblieben ist aber die Herausgabe, und nicht etwa das Herausgegebene verloren gegangen. Denn wir finden weder eine Nachricht davon, daß jene wirklich geschehen sei, noch hat selbst da, wo es am ersten zu vermuthen gewesen wäre, eine Spur des vermeintlich Herausgegebenen sich erhalten.

Können die besprochenen Klajschen Aktionen höchstens eine entfernte Vorahnung des späteren kirchlichen Oratoriums, eine bald wieder verlassene Spur desselben uns entgegenbringen, so

führen wir dasselbe unfehlbar viel richtiger zurück auf die allmählige Verbreitung des musikalischen Drama, seit dieses im Jahre 1678 zu Hamburg für das nächste halbe Jahrhundert eine Heimath gefunden hatte, auf das Wohlgefallen an den durch dasselbe entwickelten Formen, auf das Verlangen, diese auch in die Kirche einzubürgern.
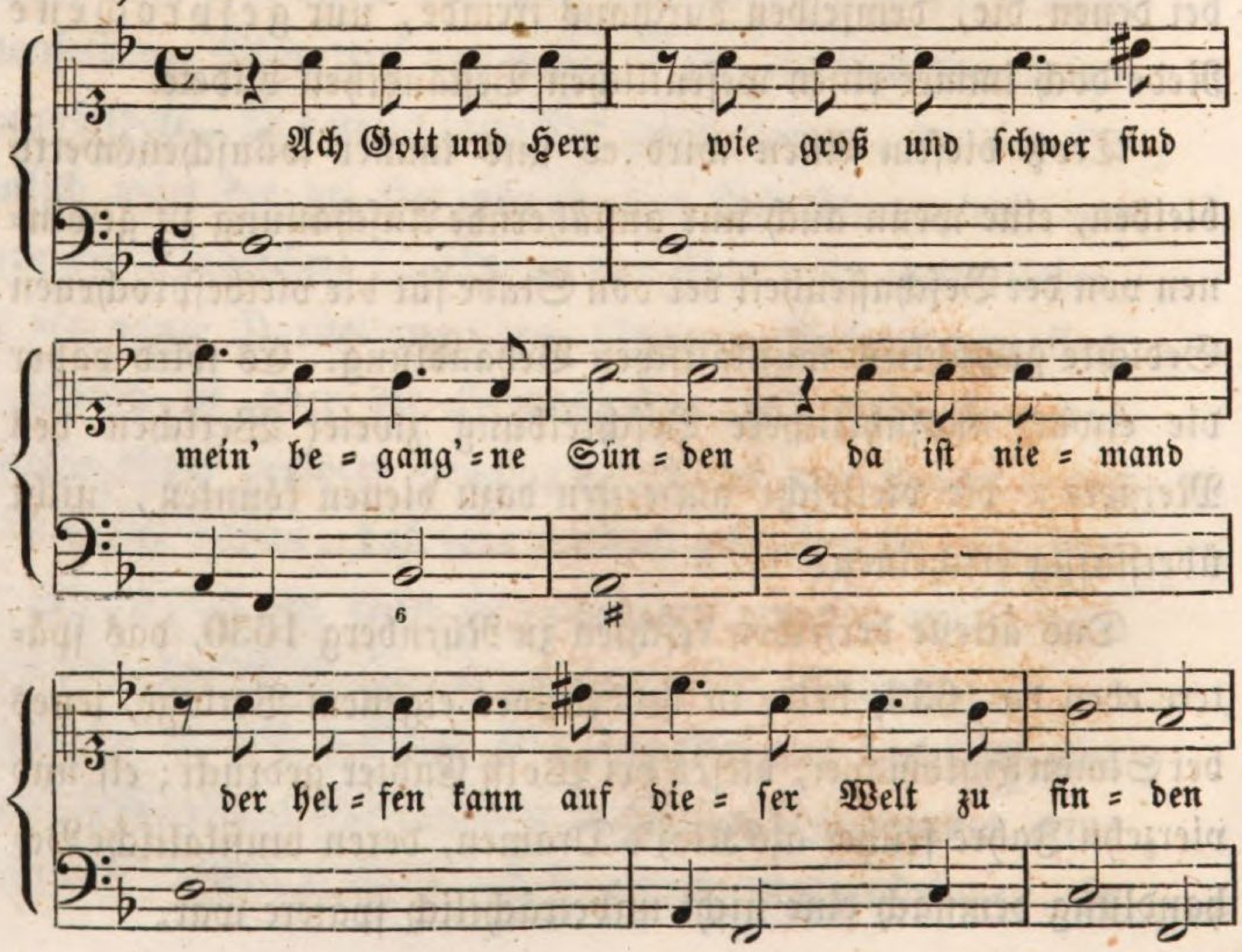
Als nächste Vorläufer desselben erkennen wir dann Heinrich Schützens musikalische Gespräche: des verkündenden Engels mit Maria (1639), des im Tempel lehrenden Erlösers mit seinen Eltern (1650) ꝛc., die theils sogar früher noch als die Klajschen Dramen, theils gleichzeitig mit ihnen im Druck erschienen; Hammerschmidts wenig spätere Gespräche über die Evangelien — zwischen Schriftwort und Kirchenlied; W. C. Briegels Bußgespräche vom Falle Davids und dem verlornen Sohne ꝛc. alle, und zumal die letzten viel bestimmter musikalisch hindeutend auf das Oratorium in der deutschen evangelischen Kirche und die darin vorwaltenden Formen, als die Vorträge Klaj's, bei denen die, demselben durchaus fremde, nur gesprochene Rede doch immer einen wesentlichen Bestandtheil bildete.

Trotz diesem Allen wird es uns immer wünschenswerth bleiben, eine wenn auch nur annähernde Anschauung zu gewinnen von der Beschaffenheit der von Stade für die vielbesprochenen Gedichte gewählten musikalischen Behandlung. Es wird daher die etwas ausführlichere Beschreibung zweier Werkchen des Meisters, die vielleicht am ersten dazu dienen könnten, nicht überflüssig erscheinen.

Das älteste derselben erschien zu Nürnberg 1630, das spätere eben da 1633, beide in des Autors eigenem Verlage, jenes bei Simon Halbmayer, dieses bei Wolff Endter gedruckt; elf und vierzehn Jahre früher als Klaj's Dramen, deren musikalische Behandlung demnach eine nicht unbeträchtlich spätere war.
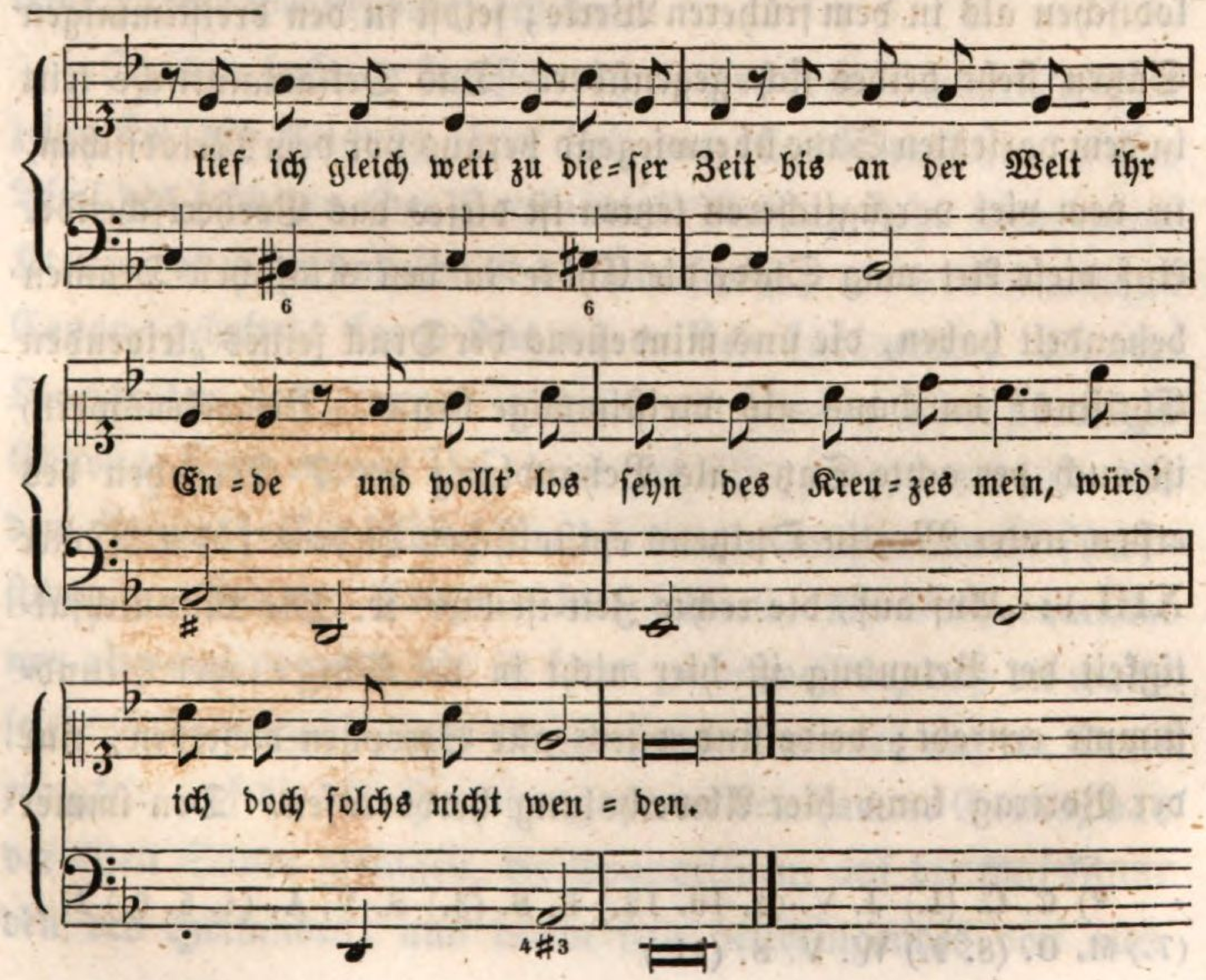
Das ältere führt den Titel: „Herzenstrost-Musica Geistlicher Meditationen mit einer Stimme neben dem Basso Continuo, für einen Org: Theorb: oder Lautenisten ꝛc. componirt von Johann Staden, Organisten bei S. Sebald in Nürnberg.“ Es enthält zwölf Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit einem nothdürftig bezifferten Basse, alle in dem von Welschland her nach Deutschland übertragenen recitativischen Style, in welchem hin und wieder Andeutungen rhythmischen Wechsels auftauchen, nirgend aber dreitheiliger Takt dauernd erscheint. Die Dichter sind nicht angegeben. Merkwürdig ist die Übertragung dieses recitativisch ariosen Styles selbst auf Kirchenlieder mit allbekannten Melodieen: Herr Jesu Christ du höchstes Gut (N. IV.) ꝛc. O Christe wahrer Gottes Sohn (N. V.) ꝛc. Ach Gott und Herr, wie groß und schwer (N. VI.) ꝛc. *) Ach bleib' mit deiner Gnade (N. X.) Redeähnlicher, und zu bestimmten Schlußfällen ausgestalteter Gesang wech-

*)



selt hier mit melodischem; auf die richtige Wortbetonung ist überall vorzüglicher Fleiß gewendet. Diese Lieder alle erscheinen als Versuche, wiefern jene durch das musikalische Drama hervorgerufene, ursprünglich nur dem nicht strophischen poetischen Gespräche gewidmete Behandlung auch auf die Strophe des Liedes anwendbar sei. Man ahnet, daß dabei zugleich erprobt werden solle, ob auch dem herkömmlichen Vortrage der künstlich verschränkten Gesätze der Meistersänger eine neue Belebung dadurch zu Theil werden könne, ob für den Ausdruck der Leidenschaft damit etwas zu gewinnen, für Wortanklänge und Reimverschränkungen, welche die ausgestaltete Melodie so leicht verwischt, mehr als bisher zu erreichen sei; Aufgaben, bestimmter noch hervorgerufen durch die von Stade später betonten Gedichte Klaj's.

Das zweite Werk, in zwei zu einander gehörenden Heften erschienen, (deren eines den Discant oder Tenor und den



Generalbaß enthält, das andre, wie sie eben vorkommen, zwei Discantstimmen und eine Alt- und Baßstimme) ist überschrieben: „Geistlicher Musik-Klang, darinnen zu dem Basso Continuo die meisten (Sätze) mit einer Stimme, doch daß bei etlichen, so man will, auch 2 oder 3 Violen können gebraucht werden, die übrigen aber mit 3 Stimmen componirt worden. Von Johann Staden, Organisten bei St. Sebald in Nürnberg" rc. — Es enthält ebenfalls 12 Lieder, wie das frühere: die 7 ersten nur mit dem Basse begleitet, das achte und zehnte (nach Gefallen) mit zwei Geigen und einer Viole, das neunte mit einer Geige und zweien Bässen. Die beiden letzten sind dreistimmig, das elfte für zwei Discante (oder Tenore) und einen Baß, das zwölfte für Discant-, Alt- und Baßstimme. Die Dichter sind nur mit den Anfangsbuchstaben ihrer Tauf- und Familiennamen über den einzelnen Sätzen angedeutet. *) Auch hier erscheint jener recitativische Styl, doch mit größerem Vorwalten des Melodischen als in dem früheren Werke; selbst in den dreistimmigen Sätzen steht beides sich gegenüber. Das Deklamatorische tritt in dem vorletzten Satze überwiegend heraus vor dem Melodischen, in dem viel vorzüglicheren letzten ist dieses das Vorherrschende. Auf diese Art mag Stade die Chöre in den Klassischen Dramen behandelt haben, die uns mindestens der Druck seines „leidenden Christus" durchaus als dreistimmige nennt. Bemerkenswerth ist auch der achte Satz, als Behandlung der 7 Strophen des ersten unter Martin Opitzens epistolischen Liedern (über Römer XIII.): „Auf auf, die rechte Zeit ist hier" rc. Die Mannichfaltigkeit der Betonung ist hier nicht in der Sing- oder Grundstimme erstrebt; beide sind durch alle Strophen dieselben, nur der Vortrag kann hier Abwechslung hervorrufen. Den immer

*) C. C. (1.) J. V. (2. 10. 12.) B. S. (3.) S. V. A. (4. 5. 6.) J. J. (7.) M. O. (8. 9.) W. V. S. (11.)

erneuten Schmuck bringt die Begleitung durch eine Geige, bald die erste und dann wieder die zweite, bei der letzten Strophe durch beide; einmal durch gezogene, gesangähnliche Töne, dann wieder Verkräuselungen und Laufwerk, ähnlich dem Instrumentenspiele, womit Crüger seine vierstimmigen geistlichen Melodieen ausgestattet hat, nur daß diesem Spiele gegen eine einzelne Singstimme hier mehr Raum gestattet ist. Es ist aber nur sinnreiches Coloriren und Contrapunktiren, in der That nur ein Spiel; auf den Inhalt des Liedes hat Stade dabei so wenig Rücksicht genommen, als sein gleichzeitiger Kunstgenosse. Daß er dem Vortrage mehrer Strophen, wo sein späterer Dichter ihm dazu Veranlassung gab, in ähnlicher Art werde Abwechslung zu verleihen gesucht haben, ist zu vermuthen; ob er dabei dem Inhalte des Gedichtes näher zu kommen gestrebt, müssen wir dahin gestellt lassen. Widmung und Vorrede fehlen beiden Werkchen, unsere Muthmaaßungen konnten durch solche daher keine nähere Begründung erhalten.

In der äußeren Ausstattung beider Stade'schen Werkchen zeigt sich die Neigung ihrer Zeit zum Emblematischen. Der Titel des früheren (der Herzenstrost-Musica) steht über einem Kreuze; oben an dasselbe ist die Überschrift, als dreistimmiger Canon, geheftet: Jesus Nazarenus Rex Judaeorum. An dem Querbalken des Kreuzes erscheint ein zweiter vierstimmiger Canon: Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi. An dem Kreuzesbalken selbst sehen wir den dritten, nunmehr fünfstimmigen Canon: Sanguis Jesu Christi, filii Dei, emundat nos ab omni peccato. Es ist kaum zu bezweifeln, daß die wachsende Stimmenzahl dieser verschlossenen Canones auf die Dreieinigkeit, auf die vier Hauptzeugen von dem Lamme Gottes, das der Welt Sünde getragen, die Evangelisten, auf die fünf Wunden des Heilandes, aus denen sein heilbringendes von aller

Sünde rein waschendes Blut geflossen, deuten soll: daneben vertreten aber auch diese zu enträthselnden Gesänge die Stelle der gewöhnlichen, hier mangelnden Preisgedichte, sie sollen redende Zeugnisse von dem Wissen und Können des Verfassers seyn. Zu jeder Seite des Kreuzes steht ein Engel mit den Leidenswerkzeugen; links mit Leiter und Kreuz, an dem die Dornenkrone hängt, ein durchbohrtes Herz umgebend, in einer Glorie Spieß und Rohr mit dem Schwamm. Rechts der zweite Engel mit einer Fackel, wie sie bei der Gefangennehmung des Herrn geleuchtet, die Säule, an die er bei der Geißelung gebunden war, auf ihr der die Verleugnung rügende Hahn; auch die Geißel fehlt nicht, und das Rohr, das zur Verhöhnung dienende Scepter, womit des Heilandes Haupt geschlagen wurde. — Das Titelblatt des geistlichen Musikklanges zeigt ein geöffnetes Portal, oben mit der Inschrift: „unser Wandel ist im Himmel" (nostra conversatio in coelis). Links steht die Hoffnung mit Palmzweig und Anker, rechts wohl das Gebet: eine weibliche Gestalt mit einem Räucherfasse.

VI.

Die Melodie des Liedes: „Schönster (Liebster) Immanuel, Herzog der Frommen", und ihr Urheber.

Die Melodie des Liedes: „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen" wird von Einigen J. S. Bach zugeschrieben, von Anderen Joh. Rudolf Ahle. Die Urheberschaft des ersten widerlegt sich auf das Bündigste dadurch, daß diese Singweise schon

mehre Jahre vor seiner Geburt vorhanden war; die des letzten ist mindestens zweifelhaft, da von denen, die sie behaupten, keiner die Quelle seiner Wissenschaft nennt.

Nicht ohne Erheblichkeit für die Geschichte des evangelischen Kirchengesanges ist die Frage nach dem Urheber dieser Singweise. Als solcher wird ein Tonkünstler von unzweifelhafter Begabung genannt, der Mühlhäuser Johann Rudolf Ahle, — denn von J. S. Bach kann die Rede nicht seyn — dessen Melodieen jedoch in ihrer Mehrzahl innerhalb des Umfanges seiner Vaterstadt allein in Gebrauch blieben, wenige weiter durch Thüringen hin sich verbreiteten, ein nur geringer Theil endlich allgemeinen Anklang fand. Zu diesen letzten wäre auch die genannte Singweise zu rechnen, die durch mehre nord- wie süddeutsche Melodieenbücher sich fortgepflanzt hat, wenn wir mit Bestimmtheit wüßten, daß sie ihm angehöre. Freilich würde sie die Zahl der in die evangelische Kirche durch ihn eingebürgerten Singweisen um nur eine vermehren, allein damit würde zugleich um so deutlicher sich herausstellen, daß die zu Anfange des 18. Jahrhunderts überhand genommene vielbesprochene Verweltlichung des kirchlichen Gemeinegesanges in jeder ihrer Richtungen, nicht der empfindsamen allein, eine viele Jahre zuvor schon, selbst durch einen hervorragenden Meister, vorbereitete gewesen, und daß dieser, der Sänger einer geistlichen Melodie, welche die Gegner jenes Umschwunges eine „formale Sarabande" nannten, wohl als einer der frühesten Förderer jener mehrfach angefochtenen Richtung auf das Tanzhafte angesehen werden dürfe, die nicht etwa durch Entlehnen bereits vorhandener Weisen allein angebahnt worden sei.

Ein streng urkundlicher Beweis läßt sich darüber nicht führen, wie er denn bisher auch von Niemand angetreten ist; er könnte nur durch Aufzeigung einer völlig lauteren Quelle

erbracht werden, in welcher Ahle noch bei seinen Lebzeiten, namentlich und ausdrücklich, unter Mittheilung dieser Melodie, als deren Urheber genannt wäre, oder selbst als solcher sich erklärte. Eine Quelle solcher Art liegt uns nicht vor, sondern eine manchem Zweifel noch Raum gebende, in einem sechs Jahre nach Ahle's Tode erschienenen Buche, das die Möglichkeit seiner Urheberschaft, ohne sie näher zu begründen, nur nicht völlig ausschließt. Wie viel durch dasselbe festgestellt werden könne, wird aus seiner genauen Beschreibung und Prüfung sich ergeben, die nebenher Manches ihr Zeitalter Bezeichnende zu Tage fördern wird. Das Lied selbst wird allgemein dem **D. Ahasverus Fritzsch** zugeschrieben, der am 24. August 1701 als Fürstlich Rudolstädter Canzler im 73. Jahre seines Alters starb, also höchstens 3 Jahre später als Ahle (1628) geboren war, der am Weihnachtabende 1625 das Licht der Welt erblickte, und im Jahre 1673 wiederum aus ihr schied, so daß er von dem Dichter 28 Jahre überlebt wurde. *) Beide waren demnach in den kräftigsten Jahren ihres Lebens Zeitgenossen, und es ist die Möglichkeit vollständig vorhanden, daß sie als Dichter und Sänger in näheres Verhältniß zu einander treten konnten.

Lied und Melodie nun begegnen uns in folgendem Buche, dessen vollständigen Titel ich hier mittheile: „Im Rahmen | des allerlieb- und Lieblichsten Jesu! | Himmels Lust, | vnnd | Welt-Unlust, | Oder: | Zwei und vierzig | Himmlische Seelen-Gespräche, | Von der grossen überschwenglichen Herrlichkeit |

*) Nach einer Notiz in C. F. Beckers Schrift: „Die Choralsammlungen der verschiedenen christlichen Kirchen" S. 210. war Fritzsch am 16. December 1629 zu Mügeln geboren, und hätte demnach am 24. August 1701 noch nicht sein 72. Lebensjahr völlig zurückgelegt gehabt. Eine erhebliche Altersverschiedenheit zwischen ihm und seinem angeblichen Sänger wird jedoch dadurch nicht festgestellt, und die Möglichkeit ihres gegenseitigen Verhältnisses nicht entkräftet.

des zukünftigen | Ewigen Freuden-Lebens, | und elenden zeitlichen | Welt-Wesens, | Zur | Erweckung eines heiligen Verlangens nach dem | Himmlischen, und Verschmähung des Irrdischen, mit | einigen schönen Himmels Liedern, Tractätl. von | Blut Christi und Apostolischen Christentuhm, | Wie auch | Morgen- Mittags- und Abend-Andachten, Kirchen | Gebeten, neuen trostreichen JEsus Liedern, vermehret, | auf sonderbares Begehren zum andernmahl vorgestellet | von | **AHASVERO** Fritzschen, **D.** | (Mit Chur-Fürstl. Sächs. Gnädigsten **PRIVILEGIO.**) | LEIPZIG, | Verlegts Caspar Lunizius, Im Jahre Christi **1679** | Gedruckt zu Jena, bei Johann Nissen. |

Diese Ausgabe war, wie ihr Titel bezeugt, eine zweite; die Himmelslust rc. war bereits **1670** öffentlich geworden, noch zwei Jahre früher (**1668**) erschienen die Jesus-Lieder. Beide frühern Drucke sind mir nicht zu eigener Ansicht gelangt. Wäre die Stelle des Titels hinter den Worten „und Verschmähung des Irdischen" dahin zu verstehen, daß alles von da ab Genannte als ein erst später Entstandenes und der vorliegenden Ausgabe Hinzugefügtes zu betrachten sei, so würde daraus folgen, daß auch unser Lied erst frühestens gegen die Zeit der Herausgabe, also nach dem Tode Ahle's gedichtet worden, dieser also eine Melodie dazu nicht habe erfinden können. Allein es ist viel wahrscheinlicher, daß die Vermehrung, deren der Titel gedenkt, nur auf dasjenige sich beziehe, was hinter den Worten „wie auch" genannt ist, darunter also nur eine Vereinigung beider früher erschienenen Werke zu verstehen sei. Es kommt aber noch der Umstand hinzu, daß in dem Buche, wie es nun vorliegt, unser Lied sogar zweimal vorkommt; das erstemal unter den Himmelsliedern (**N. XXXVI.**) mit seiner Melodie, ein zweites Mal unter den Jesusliedern (**N. II.**) ohne dieselbe; daß also angenommen werden darf, es sei **1668** bereits vorhanden

gewesen, wenn auch ohne Singweise, wie denn weder in der früheren Ausgabe der Jesuslieder einem derselben eine Melodie beigegeben war, noch in der späteren, beide Werke vereinigenden (1679) es der Fall ist. Unser Lied konnte also J. Rudolf Ahle bekannt, und von ihm bis 1673 gar wohl eine Melodie dazu gesungen seyn. Ob die hier besprochene schon in der älteren Ausgabe der „Himmels-Lust und Welt-Unlust" wie der Himmelslieder (1670) erscheine, ist nicht mit Bestimmtheit zu behaupten, aber doch wahrscheinlich, da auf dem Titelblatte der späteren die Melodieen überhaupt nicht erwähnt sind, also auch nicht als Beigabe zu der früheren. Unter Voraussetzung ihres Vorhandenseyns in dem genannten Jahre wäre also das Lied schon fünf, seine Melodie drei Jahre vor Ahle's Tode bekannt gewesen, und wir dürften ihn für den Urheber dieser letzten halten.

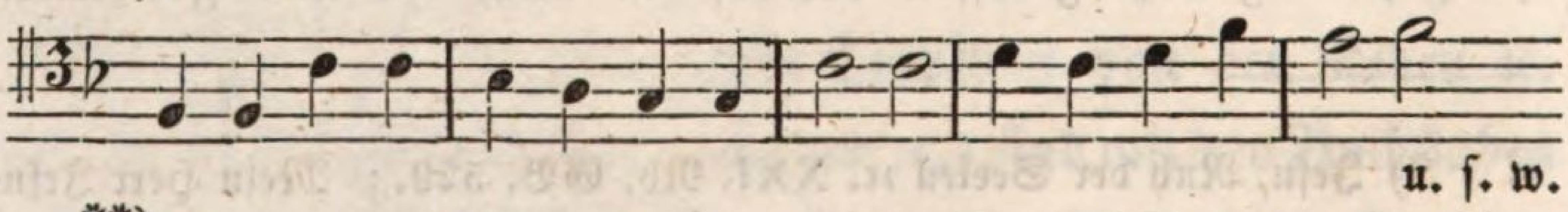
Allein außer diesen Thatsachen gebricht uns jeder andere Anhalt, durch den wir zu solcher Voraussetzung berechtigt werden könnten. Die Vorrede des Buches „an den GOttliebenden und Himmlisch-gesinnten Leser" gedenkt der Melodieen mit keinem Worte, und äußert sich gegen das Ende nur dahin, der Verfasser habe „einige Himmlische Lieder, so theils von einigen Christlichen Freunden abgefasset, hinzufügen wollen". In der That finden wir auch mehre von Anderen gedichtete Lieder, namentlich von Johann Flittner, Rist, Michael Franke, jedoch — bei den Himmelsliedern, mit denen allein wir uns hier näher zu beschäftigen haben — ohne Nennung oder Andeutung der Namen; nur N. 30. 31. („Ein Tröpflein von den Reben ꝛc. Wie wird erneuet, wie wird erfreuet" ꝛc.) sind mit den Buchstaben E. F. unterzeichnet, die nur „Erasmus Francisci" bedeuten können, und unter N. 39 („O Blindheit" ꝛc.) steht J. R., wodurch zweifellos auf Johann Rist gedeutet wird. Wir bleiben

also selbst über die Dichter in Ungewißheit, und nur bei drei Liedern, unter denen jedoch das hier in Rede stehende sich nicht befindet, belehrt uns ein gleichzeitig erschienenes Gesangbuch, das 1676 zu Nürnberg durch D. Johann Saubert, Prediger und Professor zu Altdorf, herausgegebene, daß sie von Ahasverus Fritzsch herrühren. *) Eben so wenig sind wir mit Bestimmtheit darüber unterrichtet, welche der 22 den 55 Himmelsliedern unseres Buches mitgegebenen Melodieen, für dieselben ausdrücklich gesungen wurden. Einige erkennen wir sofort als ältere, und sie werden als solche auch ausdrücklich genannt: so wird das 6. Lied auf die beigezeichnete Melodie „Meinen Jesum laß ich nicht" ꝛc. verwiesen, das 32ste auf die Weise „Wie schön leuchtet der Morgenstern", die sogar mit dem ihr ursprünglich eignenden rhythmischen Wechsel (selbst in ihrer letzten Zeile) gegeben wird; das 37ste auf die Melodie „Herzlich thut mich verlangen", ohne den eben bei ihr so bezeichnenden rhythmischen Wechsel zu berücksichtigen; das 41., 42., 43., 45., 46ste auf die Melodieen der Lieder: „An Wasserflüssen Babylon — Nun jauchzet all' ihr Frommen — Nun lob' mein' Seel' den Herren — So wünsch ich nun ein' gute Nacht — Helft mir Gotts Güte preisen" ꝛc. Anderen Liedern dagegen sind Singweisen mitgegeben, ohne sie als entlehnte zu bezeichnen; so dem 9ten: „All mein Bitten und mein Flehen" J. Crügers Melodie zu dem Liede „Herr ich habe mißgehandelt" ꝛc. dem Flittnerschen: „Was quälet mein Herz" ꝛc. die von dem Dichter herrührende ꝛc. so daß ungewiß gelassen bleibt, ob auch die uns gebotenen

*) Jesu, Ruh der Seelen ꝛc. XXI. Nb. GB. 529.; Mein Herr Jesus mich erfreuet ꝛc. XXIII. Ebd. 513.; Ach wann werd ich schauen dich ꝛc. XXVII. Ebd. 525. Diese drei Lieder sind mit den Buchstaben A. F. bezeichnet, welche das Namenverzeichniß der Dichter zu Anfange des Buches als Ahasverus Fritschius gedeutet wissen will.

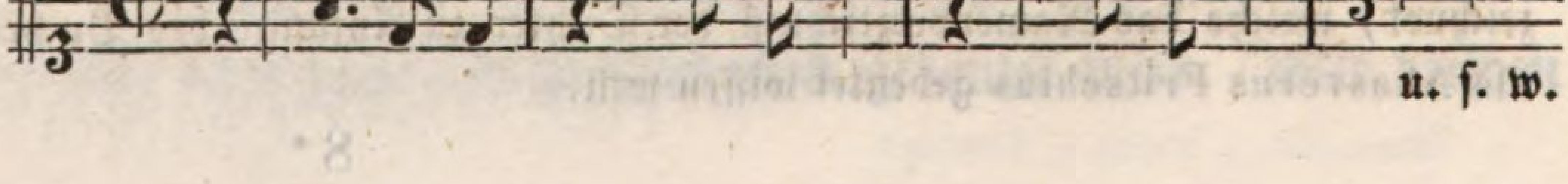
weniger bekannten damals neue gewesen. Unter denjenigen, von denen wir dieses vermuthen dürfen, haben nur wenige bis gegen die Mitte des folgenden Jahrhunderts sich in Gebrauch erhalten, wenn die anderen überall kirchenüblich gewesen sind. Zunächst die Weise des jetzt besprochenen Liedes, die in Witts Cantional, 1715, N. 362 erscheint; in Dretzels Harmonie des evangelischen Zions, 1731, S. 455 — 457, in dreifacher, wenig abweichender Fassung; in Schemelli's Gesangbuche, 1736, N. 761, in Königs harmonischem Liederschatze, 1738 (S. 223), als die erste unter zwei mitgetheilten Melodieen; in Freylinghausens Gesangbuche, (1741 N. 924), und vielen Choralbüchern bis in die neueste Zeit hin. Neben derselben nur noch drei: die Weisen der Lieder: „Allenthalben wo ich gehe" (N. XXVI.), *) das in dem Nürnberger Gesangbuche von 1676 (N. 1114) zwar mit einer andern Melodie auftritt, in Königs Liederschatze (S. 424) aber mit der des Fritzsch'schen Buches, der ersten von drei mitgetheilten, uns begegnet, während die des Nürnberger Gesangbuches an der letzten Stelle steht; „Welt packe dich" (XXII.) **) bei König Seite 418; endlich „Die Wollust dieser Welt" ꝛc. eine Melodie, die zunächst in dem Darmstädter Gesangbuche von 1698 wieder hervortritt, von König S. 297 dem Liede „Ach Gott wird denn mein Leid" ꝛc. zugetheilt wird, endlich, so viel ich gefunden, von Doles zuerst in seinem Choralbuche zu dem Liede „O Gott du

*)



u. s. w.

**)



u. s. w.

frommer Gott" angewendet, und noch jetzt an vielen Orten für dasselbe gebraucht und daneben dem gedachten Meister zugeschrieben wird, der sie nur erneuert hat. *) Alle diese Melodieen, wie auch die Mehrzahl der übrigen, sind in unserm Buche höchst fehlerhaft abgedruckt, zumal in ihren Bässen; ja (wie die Weise des Liedes „Allenthalben wo ich gehe") so durchweg falsch, daß der Abdruck ganz unbrauchbar ist, das Buch also, sei es immerhin die erste Quelle für die genannten Singweisen, doch eine höchst unlautere bleibt, eben wie es wegen der Dichter der darin enthaltenen Lieder zu mancherlei Zweifeln Raum giebt.

Erwägen wir Alles dieses, so müssen wir eingestehen, daß für die Urheberschaft J. R. Ahle's in Bezug auf die Weise des Liedes „Liebster Immanuel" durch unser Buch uns nicht viel mehr gewährt wird, als die entfernte Möglichkeit, daß sie von ihm herrühren könne, ohne weitere bestimmtere Hinweisung auf ihn als ihren Sänger. Und warum hat man sich darauf beschränkt, ihn als solchen nur bei dieser einen zu nennen, und nicht auch bei den drei andern, wo eben auch keine andere Vermuthung für ihn obwaltet? Weder diese drei, noch die hier vorzüglich besprochene, treffen wir in den fünf Theilen seiner geistlichen Arien, in seinen Fest-, Sonntags- oder Communionandachten, wo sie am ersten gesucht werden könnten, noch in seinen anderen Werken mehr concerthaften und madrigalesken Styles, und bisher hat Niemand noch behauptet, daß sie als gelegentliche Gabe mit ihrem Liede auf einem einzelnen Blatte irgend einem Gönner des Dichters oder voraussetzlichen Sängers dargeboten worden sei, noch ist ein solches, meines Wissens, irgendwo zum Vorschein gekommen.

---

*) S. diese Melodie N. 99. unter den Musikbeilagen des 3ten Theils des ev. Kirchengesanges, in J. S. Bachs Tonsatze.

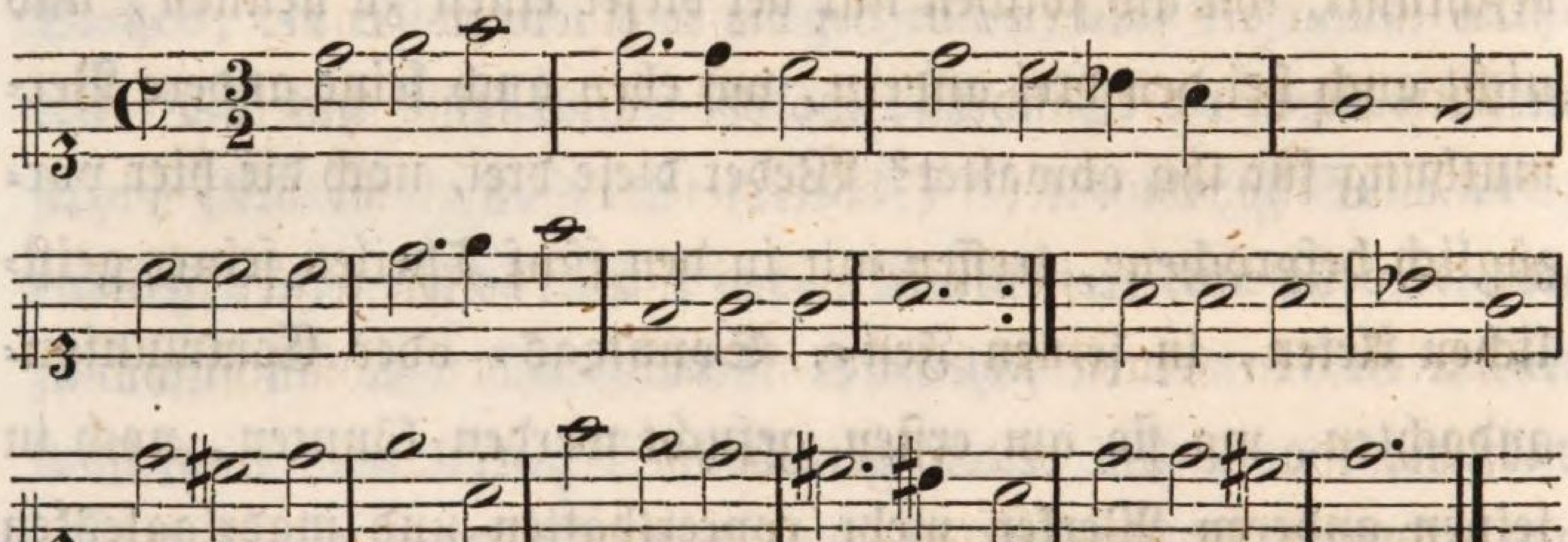
Ein genügender äußerer Grund, diese Melodie dem oftgenannten Meister beizumessen, ist nach allem Bisherigen nicht vorhanden, eben so wenig aber eine Berechtigung, sie ihm mit Bestimmtheit abzusprechen. Auch ein innerer Grund streitet nicht für dieses letzte. Um hierauf näher einzugehen, bedarf es einer etwas genaueren Betrachtung unserer Singweise.

Wie sie in Fritzschens Himmels-Lust und Welt-Unlust gegeben wird, erscheint sie dreitheiligen Taktes ($\frac{3}{2}$), und durchweg nach zweitaktigen Rhythmen gegliedert, läßt also auch im $\frac{6}{4}$ Takte sich darstellen. Mit geringfügigen melodischen Abweichungen, die nur zu Anfange und am Schlusse etwas bedeutender hervortreten, giebt sie J. S. Bach 1736 in Schemelli's Gesangbuche. *)

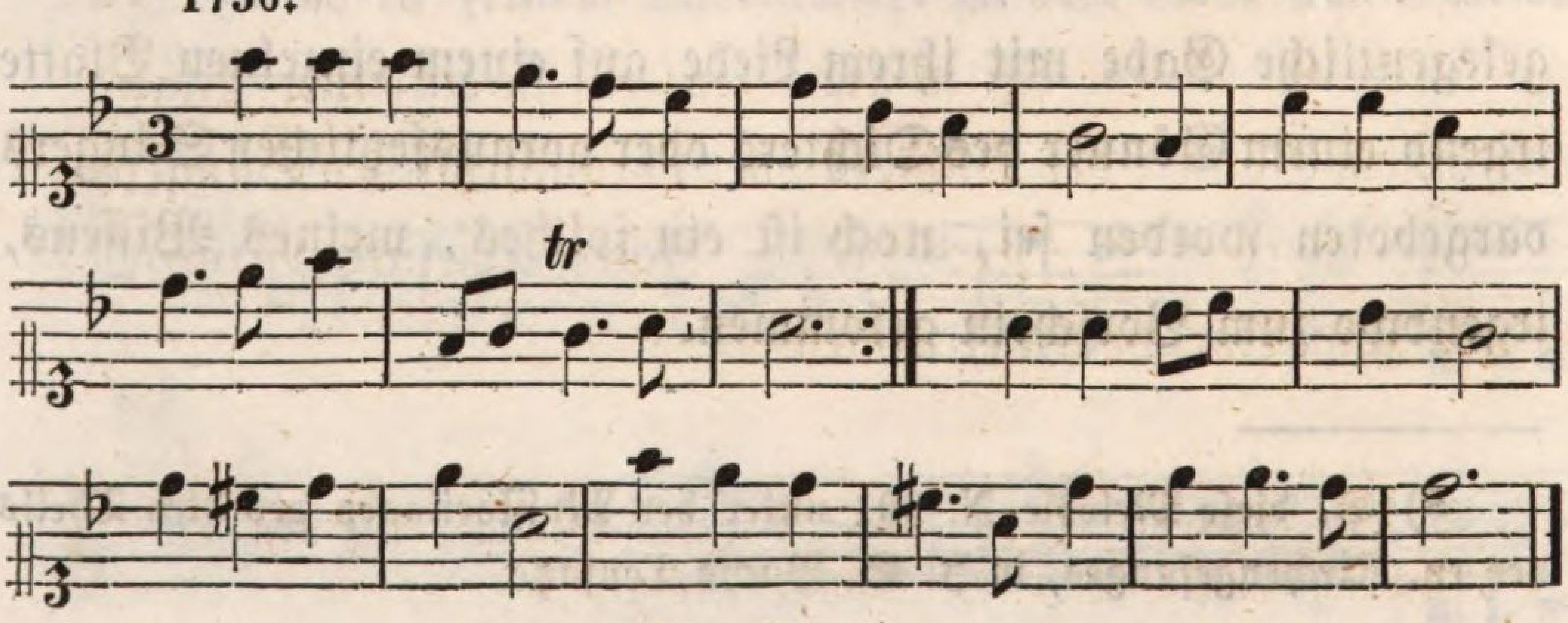
Drei Melodieen ähnlichen Baues bieten uns die Arien und Festandachten J. R. Ahle's, nur daß sie nicht, wie die hier

---

*) 1679.



1736.
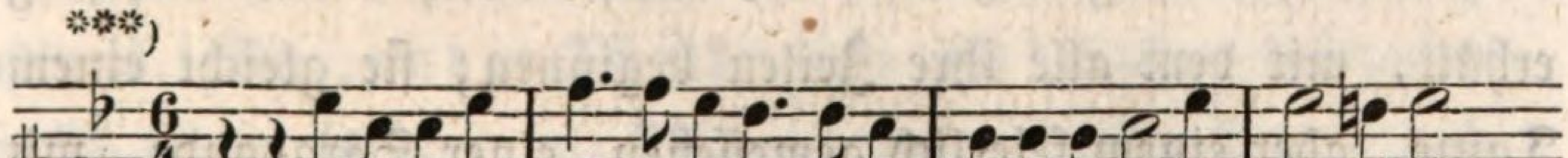


besprochene, im Niederschlage beginnen, sondern mit einem Auftakte. Zuerst die Weise eines Liedes für das Weihnachtfest: „Du ewig lebendig selbständiges Sprechen"; *) sodann zwei für Pfingstlieder: „Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen" ꝛc. und „Mit Sausen, mit Brausen, mit schwingendem Winde" ꝛc. **) Das Tanzhafte tritt bei der ersten derselben am meisten hervor, theils durch den Auftakt, theils durch punktirte Noten; etwas weniger bei der nächsten, wo in der zweiten und vierten Zeile, anstatt des nur accentirten Daktylischen, das quantitirende Trochäische erscheint, den gleichmäßig raschen, hüpfenden Fortschritt zu wiegendem umwandelnd; ***) bei der zuletzt genannten läßt nur die am Schlusse der zweiten und vierten Zeile eintretende Verlängerung, die eine Unterbrechung durch Pausen herbeiführt, das Tanzhafte minder hervortreten. †) Die neuere Fassung dieser letzten Melodie, bei Demme und im Mühlhauser Melodieenbuche (N. 65.), trägt diese Verlängerung auch auf die erste Zeile bis zur Dauer eines vollen Taktes über, und bringt dadurch einen unebenmäßigen Wechsel ††) drei- und

*) S. Demme's neue Christliche Lieder ꝛc. N. 4. S. 6. mit dem Text: Wie können wir, Vater der Menschen, dir danken ꝛc.
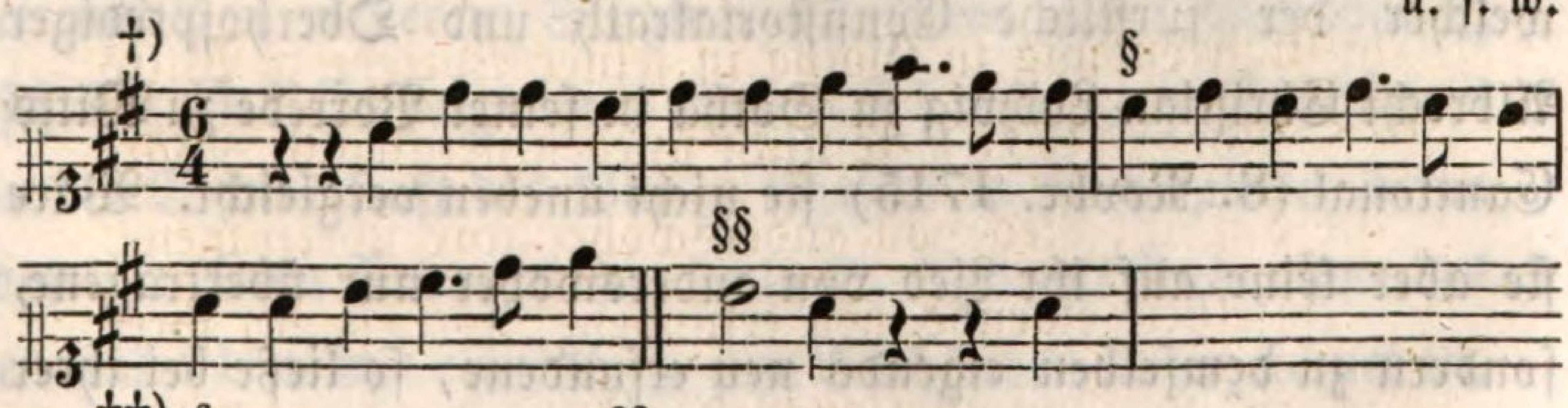
**) Ebd. N. 16. S. 23. Auf jauchzet dem Höchsten voll Freude entgegen ꝛc. (Ev. K.G. II. Musikbeil. 131.) Ebd. N. 17. S. 24. Ein heiliges Feuer belebte, beseelte ꝛc.

***)

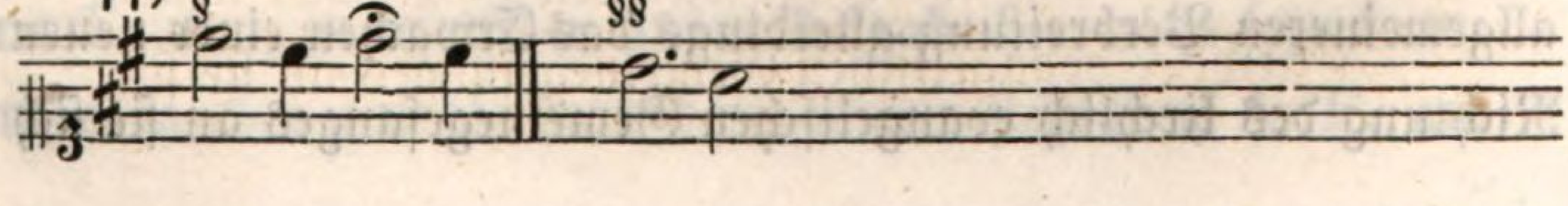


u. s. w.

†)



††)



zweitaktiger Rhythmen hervor, durch den das Tanzhafte vollends verschwindet. Allein nur eine dieser Melodieen hat über Mühlhausen hinaus sich verbreitet und nicht einmal in einem weitern Umkreise, die des Pfingstliedes: „Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen"; sie erscheint in Fischers Choralbuche (N. 27) als eine in Erfurt gebräuchliche, auch Schicht hat sie (N. 980) in das seinige aufgenommen, doch nur als eine örtlich eingeführte; Umbreit (N. 69 seines Choralbuches) vertauscht sie mit einer anderen von J. C. Rüttinger, eben wie auch die des zweiten Pfingstliedes (Ebd. 135); weder das erwähnte Weihnachtlied noch seine Singweise sind über den Ort ihres Entstehens hinausgegangen. Der so höchst beschränkte Anklang, den alle drei gefunden, kann uns daher keinen Anlaß geben, irgend eine erhebliche Einwirkung auf den kirchlichen Gemeinegesang ihrer und der folgenden Zeit an sie zu knüpfen.

Ihre Vergleichung mit der des Jesusliedes von Ahasverus Fritzsch läßt uns jedoch so viele Beziehungen zu derselben entdecken, zumal bei der des Weihnacht- und des ersten in etwas weiterem Kreise verbreiteten Pfingstliedes, daß die Vermuthung, alle rührten von demselben Urheber her, sich leicht bilden konnte. Jene erste unterscheidet sich von den drei letzten nur durch den ernsteren, gewichtigern Fortschritt, den sie durch den Niederschlag erhält, mit dem alle ihre Zeilen beginnen; sie gleicht einem Tanze, aber einem feierlich gemessenen, einer Sarabande, mit welcher der fürstliche Consistorialrath und Oberhofprediger Albrecht Christian Ludwig zu Gotha in seiner Vorrede zu Witts Cantional (8. Novbr. 1715) sie nicht uneben vergleicht. Wäre sie aber keine auf ihr Lied von anderswoher nur übertragene, sondern zu demselben eigends neu erfundene, so ließe bei ihrer allgemeineren Verbreitung allerdings das Erwachen einer neuen Richtung des kirchlich evangelischen Gemeinegesanges an sie sich

knüpfen; einer nicht sowohl entlehnenden, nach einer der Weltlust abzuringenden Beute strebenden, sondern dieselbe ursprünglich mit gleicher Waffe bekämpfenden, in der Hoffnung, sie dadurch um so vollständiger zu besiegen. Merkwürdig wäre es, wenn wir dieselbe auf Ahle zurückzuführen vermöchten; aber nur Möglichkeiten und Vermuthungen stehen uns dabei zur Seite, kein urkundliches Zeugniß, das immer noch zu erwarten bleibt.

Was nun endlich noch das Buch betrifft, in welchem unser Lied und seine Singweise erscheint, so gehört es zu jenen in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht seltenen Erbauungsbüchern, in denen fromme Betrachtungen theils mit Liedern durchflochten sind, theils Beides ohne unmittelbare äußere Beziehung durch eine innere verbunden, neben einander gestellt ist. Es besteht aus sieben Abtheilungen. Die erste giebt uns „42 Himmlische Seelen-Gespräche von der zukunftigen ewigen Herrlichkeit". Von himmlicher Gesellschaft, Freundschaft, himmlischen Gesprächen der Auserwählten, himmlischer Musik, Schönheit, Wollust rc. und Ähnlichem wird in ihnen gehandelt, und ein jedes endet mit einem (Gebet-) Seufzer. An diese schließt sich ein letztes „von der ewigen Höllenpein" mit dem „Himmelsseufzer", nach den Meditationen und Soliloquien des heil. Augustinus. Der „ander Theil" giebt uns die schon besprochenen 55 Himmelslieder mit 22 zum großen Theile älteren und nur wenigen neueren Singweisen, deren schon Erwähnung geschehen ist. Es folgt im dritten Theile „ein Tractätlein von der Wunderkraft des Blutes Christi" in 13 Capiteln, deren jedes mit einem Andachtsliede schließt, das mit Ausnahme des 6ten und 11ten mit einer Reihe von Buchstaben unterzeichnet ist, deren Deutung zu erforschen unsere Aufgabe hier nicht seyn kann, von denen aber nur die unter dem zweiten stehenden A. F. auf

Ahasverus Fritzsch als Dichter schließen lassen. Beigegeben sind einige Andachten, Gebete ꝛc. theils aus den Schriften der Väter gezogen, theils späterer geistlicher Männer (Luther, Selneccer, Arndt, Herberger ꝛc.). Der vierte Theil beginnt mit dem Ausrufe „Jesus!“ und enthält „das wahre, Apostolische, in Glauben und Liebe bestehende Christenthum, XXIIX (28) Apostolische Haupt-Glaubens-Sprüche, und XXXIV Güldene Lebens-Regeln begreiffend ꝛc., nebst beigefügten XII Mitteln, zur hohen Tugend der Gottseligkeit zu gelangen, wie auch Morgen- und Abend-Gebet und Lieder“ — jeder Art nur eines, ohne Melodie und Unterzeichnung. Der fünfte Theil hebt an: „In dem allerheiligsten Namen GOTTES!“ und läßt dann tägliche Morgen-, Mittags- und Abend-Andachten folgen auf alle Tage der Woche, mit dem Sonntage beginnend. Der sechste Theil bietet uns „Kirchengebete, so in denen Kirchen des Churfürstenthums Sachsen gebräuchlich“; der siebende endlich führt mit dem Andachtseufzer: Im Namen Jesu! „Neue, himmelsüsse Jesus Lieder“ ein, 40 an der Zahl, denen 18 vom Namen Jesu folgen. Viele Lieder anderer Dichter erkennen wir unter diesen, doch hat keines eine, auf den Namen seines Urhebers deutende Unterzeichnung. Die den Himmelsliedern beigegebenen Melodieen sind die einzigen, in dem Buche vorkommenden. Das Ganze stellt sich dar als eine von manchen Orten her zusammengetragene Blumenlese, an welcher der eigene Antheil des Sammlers ungewiß bleibt, die aber durch das Band einer herzlichen, und deshalb wohlthuenden Frömmigkeit zusammengehalten wird.

VII.

Die Sänger der Melodieen zu den geistlichen Liedern der Nürnberger Blumengenossen; ihr Verhältniß zu denen der Lieder des Freylinghausenschen Gesangbuches.

Unter den Sammlungen geistlicher Gedichte mit Melodieen aus der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts haben zwei besonders meine Aufmerksamkeit erregt: der „poetische Andachtklang der geistl. Erquickstunden D. Heinrich Müllers" (1691) und Deßlers „Gottgeheiligter Christen nützlich ergetzende Seelenlust". (1692.)

Es war bald nach der Mitte des Jahrhunderts, zuerst vielleicht durch die Gebrüder Frank, der Gebrauch aufgekommen, geistliche Betrachtungen zu häuslicher Erbauung mit Liedern zu beschließen, in diese die Stimmung niederzulegen und zusammenzufassen, die der geistliche Lehrer durch seine Worte in seinen Lesern zu erwecken wünschte, und als erreicht voraussetzte. Betrachtung und Lied traten dadurch in ein lebendiges Verhältniß; war neben der erbaulichen Rede dem geistlichen Urheber eines solchen Buches auch die Gabe der Dichtung verliehen, so sproßte dieses letzte aus jener unmittelbar hervor und erschien als ihre Blüte, die denn auch wohl, von der Betrachtung getrennt, noch ein eigenthümliches Leben, einen von dieser nicht nothwendig abhängigen Werth behaupten dürfe. Da aber das Lied als gesungenes seinen Zweck erst vollständig erfüllt, so

pflegten die Dichter, sofern ihnen nicht zugleich gegeben war auch Sänger zu seyn, gleich ihren Vorgängern in der frühern Hälfte des Jahrhunderts und in der letzten des vorhergehenden, in deren Liedern das Lehrhafte und Dichterische verschmolzen zu seyn pflegt und nicht wie später in Betrachtung und Gesang sich sondert, einem befreundeten Tonkünstler sich anzuschließen, damit er ihre Dichtung durch seine Singweisen belebe.

Ein sehr beliebtes Erbauungsbuch jener Zeit waren die geistl. Erquickstunden D. Heinrich Müllers, Pastors und Professors zu Rostock; ihm mangelte jedoch der wünschenswerthe Schmuck der Lieder, wiewohl sein Verfasser nach dem Zeugnisse der von ihm herausgegebenen Seelenmusik auch die Dichtergabe besaß. Die Pegnesischen Blumengenossen zu Nürnberg faßten deshalb schon seit 1673 den Vorsatz, diesem Mangel abzuhelfen, und dem ihnen so werthen Buche durch ihre geistlichen Dichtungen erst seinen vollen Werth zu verleihen. Omeis (Damon II.), Sigismund von Birken (Floridan), Kongehl (Prutenio), Jacob Hieronymus und Carl Friedrich Lochner (Amyntas und Periander) traten zusammen mit Andern aus ihrer dichterischen Genossenschaft, und schlossen sich durch ihre Lieder zunächst an die ersten 50 Betrachtungen Müllers; als Sänger gesellte sich ihnen Johann Löhner, damals erst 28jährig, und erfüllte ihre Erwartungen in so hohem Grade, daß er, später auch von Dr. Johann Saubert (1676) für das von ihm herausgegebene Gesangbuch, von Arnschwanger (1680) für seine „heil. Palm- und Christliche Psalmen", von Christoph Adam Negelein (Celadon unter den Blumengenossen) für sein in geistliche Lieder gebrachtes Psalmbuch „die alte Zionsharfe" (1693, 4) in Anspruch genommen, als Sänger geistlicher Weisen bald einen großen Ruhm gewann. Das Gelingen des Unternehmens regte an zu seiner Erweiterung; man mehrte die Sammlung später

um noch 60 Lieder, deren Dichter jedoch nicht ferner an die Ordnung der Betrachtungen in Müllers Erquickstunden sich hielten, sondern nach Lust und Liebe den besonders ansprechenden sich anschlossen; ihnen gesellten sich neben Löhner auch andere Nürnberger Tonkünstler: Heinrich Schwemner, G. C. Wecker, J. C. Feuerlein, Benedict Schultheiß, Chr. Ad. Negelein *c. in welchem letzten der Sänger sich dem Dichter vereinigte, die drei ersten auch durch ihre Melodieen zu den Nürnberger Gesangbüchern von 1676 und 1690, so wie zu Arnschwangers neuen geistlichen Liedern (1659) sich bekannt gemacht haben. So erschien 1691 zu Nürnberg bei Johann Jonathan Felsekker diese vermehrte Sammlung, die, obgleich sie den Titel des H. Müllerschen Werkes und seinen Namen zu tragen scheint, doch nur sein „poetischer Andachtklang" ist, wie erst später in diesen Worten ihre eigentliche Aufschrift hervortritt; so daß dem Urheber jener Erquickstunden, wenn wir die erste und vornehmste Anregung ausnehmen die von ihm unfehlbar sich herleitet, in unserer Sammlung nichts angehört.

Die Vorrede derselben „gegeben zu Nürnberg am 7ten des Heumonds, Ao. 1691" und mit Myrtillus, dem Genossenschaftsnamen ihres Verfassers, des Pfarrers Martin Limburger daselbst unterzeichnet, belehrt uns über diese ihre Entstehung. Sie beginnt mit dem Lobe der Dicht- und Tonkunst, beklagt aber, daß beide der Eitelkeit unterworfen seien, und daher sowohl Tugenden zeugen, als Laster gebähren könnten, wenn nicht die Gottesfurcht sie adle, mit ihrem Zutritte eine vollkommene Gesellschaft mache, und „einen heiligen Klee fürstelle, der die Verpflanzung in das Paradies sicherlich hoffen könne". In dieser Begleitung erschienen nun beide Künste in vorliegender Sammlung. „Die Gottesfurcht wandert aus den wunder- geistigen geistlichen Erquickstunden des hochehrwürdigen und hochgelahrten Gottes-

lehrers rc. Herrn Doctor Heinrich Müllers rc., welcher uns hiemit noch in der Zeit, sich selbsten aber nunmehro auf unaussprechliche Weise in der frohen Ewigkeit erquicket. Die Dichtkunst hat die zu der Ehre des Himmels verbundene Blumen-Gesellschaft der gerühmten Andacht beigefüget. Und nachdeme sie allbereit vor achtzehn Jahren funfzig dieser Betrachtungen in so viel Lieder verfasset, und gleichsam in einen Blumenkranz gebunden, hat sie diesen, auf verspürte Genehmhaltung gesangliebender Andacht-Seelen, mehr als um die Hälfte erweitern, und über ein halbes Hundert hinzusetzen wollen, so, daß die erste Hälfte in richtiger Ordnung den Erquickstunden nachgehet, die andere aber in gelassener Freiheit folget. Die Tonkunst ist anfänglich von den Löhnerischen Kunst-Händen (welche das Ruhm-Band der ewig grünenden Lorbeerzweige verdienen) hinzu geführet worden. Welcher sich nachmals Andere nicht minder Ruhmwürdige beigesellet, die mit ihrem holden Klang der in unsere Ohren steiget, den Preis-Schall der Zunge auffordern: wiewohl ihr eigenes Werk, sie als Meister zu beloben, in der Fähigkeit unserer Schuldigkeit fürdringet" rc.

Die Lieder, obgleich ursprünglich für häusliche Erbauung gedichtet, blieben doch von der Kirche nicht unbemerkt; ihrer fünf haben Eingang in dieselbe gefunden. In Nürnberg das Sterbelied von Omeis: „Ich hab' Bescheid zu scheiden von der Welt" mit der Aufschrift: Testament eines Christen (N. LX. S. 338. vergl. Balthasar Schmidts Nürnbergische alte und neue Kirchenlieder 1748, 1773); in einem weiteren Kreise durch die beiden Theile von Freylinghausens Gesangbuche die andern vier: „Nur frisch hinein, es wird so tief nicht seyn" von Kongehl, überschrieben: „Herzhaftigkeit im Kreuz: nur frisch hindurch" (N. LXXXVI. S. 486. Frl. I. [1704] N. 408); „Was giebst du dann, o meine Seele rc." bezeichnet als „Aufrichtigkeit gegen

Gott; gieb Gott dein Herz" von Carl Friedrich Lochner (N. LXI. S. 342. Frl. I. N. 445.); „Wer folgen will, muß wohl zuschauen" — Nachfolg' Christi; Folge, schau, wem? — (N. LXXI. S. 400. Frl. II. N. 433.) von Jacob Hieronymus Lochner; endlich: „Immer fröhlich" ꝛc. „der Christen Freude" überschrieben, von Omeis (N. III. S. 14. Frl. II. N. 530). Da ist es nun auffallend, daß, so anmuthig auch Löhners Weisen sind die er zu ihnen allen gesungen hat, so groß auch die Neigung zum Arienhaften war die seit Johann Rudolf Ahle bei den Sängern geistlicher Lieder sich immer mehr verbreitet hatte, und auch in diesen Melodieen sich kund giebt, dennoch keine derselben ihrem Liede gefolgt ist. Bei ihrer dreien: „Ich hab' Bescheid zu scheiden ꝛc. Immer fröhlich ꝛc. Was giebst du dann, o meine Seele" ꝛc. wird es dadurch erklärlich, daß sie nach bekannten, kirchenüblichen Weisen zu singen waren: „Auf auf mein Herz, und du mein ganzer Sinn ꝛc. Alles ist an Gottes Segen ꝛc. Wer nur den lieben Gott läßt walten" ꝛc. bei den übrigen befremdet es um so mehr, als sie keinen bis dahin kirchengebräuchlichen Maaßen angehören, andere Melodieen Löhners aber, bei denen ein Gleiches der Fall und in denen das arienhafte Gepräge kaum minder ausgedrückt ist, nach dem Zeugnisse der Nürnberger Gesangbücher von 1676 und 1690, und dem übereinstimmenden spätern der Sammlungen alter und neuer Nürnberger Kirchenlieder von Balthasar Schmidt 1748, 1773, mit ihren Liedern in die Kirche übergegangen sind. Ehe wir den Ursachen davon näher nachforschen, wenden wir uns zu jener zweiten Sammlung die eine ähnliche Erscheinung zeigt, und die wir zu Anfange bereits vorläufig erwähnten. Es ist W o l f g a n g C h r i s t i a n D e ß l e r s in demselben Verlage zu Nürnberg ein Jahr später (1692) erschienene „Nützlich ergetzende Seelenlust Gottgeheiligter Christen unter den Blumen göttlichen

Wortes", ein Erbauungsbuch, das 25 geistliche Betrachtungen enthält als eben so viel Beete eines wohlgepflanzten Gartens, dessen Bild auch das Titelkupfer uns entgegenbringt, doch ohne schattende Bäume, so daß es an heißen Tagen keine anmuthige Vorstellung erweckt. Jede dieser Betrachtungen führt eine Überschrift, die deren Inhalt oft mehr geheimnißvoll verhüllt als klar zusammenfaßt; Poesie und Musik, ja bildende Kunst sind aufgerufen ihn dem Geiste wie dem Sinne immer näher zu bringen. Denn jeder Betrachtung ist ein allegorisch-emblematisches Kupferbild vorangestellt, das freilich an der Nüchternheit krankt die von Vorstellungen solcher Art einmal unzertrennlich ist, die das bildlich Undarstellbare als bloße Zeichen eines Gedankens, ja einer rednerischen Figur zu versinnlichen suchen; jede schließt mit einem Liede, das seine Singweise zu einem oft lebhaft bewegten, bezifferten Basse mitbringt. Die elf ersten sind mit den Buchstaben B. S. bezeichnet, durch die wahrscheinlich auf den ein Jahr später (1. März 1693) verstorbenen Organisten der Ägidienkirche zu Nürnberg, Benedikt Schultheiß gedeutet wird: den übrigen vierzehn fehlt jede Bezeichnung, und man pflegt anzunehmen, daß sie von dem Dichter herrühren, was auch dadurch wahrscheinlich wird, daß sie den vorhergehenden an Fluß und Sangbarkeit nachstehen, und dadurch die ungeübtere Hand eines Liebhabers mehr als eines wohlbeschulten Tonsetzers verrathen. Von diesen Liedern sind sieben durch Freylinghausens Gesangbuch in die Kirche eingebürgert worden, alle jedoch, ohne ihre Singweisen mitzubringen. Es sind die allgemein bekannten: „Was frag ich nach der Welt" (die verbotene Weltlust, N. IV. Frl. I. N. 333.); „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen" (das bußfertige Verlassen und Umfassen, N. VI. Frl. I. N. 451.); „Mein Jesu, den die Seraphinen" (die königliche und unvergleichliche Herrlichkeit Christi, N. XII. Frl. I.

N. 278.); „Öffne mir die Perlenthore" (der Himmel auf Erden, N. XIII. Frl. I. N. 581.); „Frisch, frisch hinaus mein Geist" (die Seelennützliche Nothwendigkeit, N. XIV. Frl. I. N. 401); „Ich wart' auf dich und sehne mich" (die Weck- und Schreck-Posaune der Sicheren, N. XVII. Frl. I. N. 298.); endlich: „Du reine Sonne meiner Seele" (die Pflicht der Augen, N. XIX. Frl. II. N. 751.). Von zweien derselben, den in unserer Sammlung an der 12. und 13. Stelle stehenden, erklärt es sich sofort: das eine (Öffnet mir die Perlenthore ꝛc.) kann nach der Weise „Lasset uns den Herren preisen" ꝛc. gesungen werden, das andre („Nur frisch hinnach" ꝛc.) auf die Melodie „Der lieben Sonne Licht und Pracht", auf welche sie auch Freylinghausens Gesangbuch verweis't. Warum aber sind die andern verschmäht worden, von denen mindestens die der beiden zuerst genannten Lieder, die wir Benedikt Schultheiß zuschreiben, sangbar und angenehm sind, und damals durch ihr arienhaftes Gepräge nicht abstoßen konnten, das ihnen mit den in Freylinghausens Gesangbuche an ihre Stelle gesetzten gemeinschaftlich ist?

Ich finde die Lösung in einer Stelle des Vorworts der ältesten Ausgabe von Freylinghausens Gesangbuche. Hier, nachdem zuvor bemerkt worden, daß ein Theil der Melodieen aus dem Darmstädtischen Gesangbuche genommen worden, wird hinzugefügt, daß der übrige Theil „aufs neue ꝛc. und zwar solchergestalt componirt worden, daß darin sowohl die christlichen Liedern ziemende Lieblichkeit als Gravität wahrzunehmen sei". Man hatte demnach von den Melodieen des Darmstädter Gesangbuches einen Theil dieser Bedingung entsprechend gefunden, war von einigen Liedern zwar befriedigt, welche (neben den aus dem eigenen Kreise hervorgegangenen) die Sammlungen einzelner mitlebender und gleichgesinnter Dichter darboten, hielt aber die ihnen beigegebenen Melodieen für ungenügend, weil

man jenen Verein von Lieblichkeit und Gravität bei ihnen vermißte. Nicht etwa einen solchen, wie er in den Weisen des Jahrhunderts der Kirchenverbesserung sich darstelle, die man als Muster desselben zu betrachten habe, sondern wie die der Halleschen Genossenschaft gemeinsame mystisch-enthusiastische Sinnesart ihn mehr dunkel empfand denn klar anschaute, als ihre künstlerische Blüte. Nun boten die beiden besprochenen Lieder- und Erbauungsbücher Melodieen nürnbergischer, der Pegnesischen Blumengesellschaft angehörender, mindestens ihr befreundeter Meister, und wenn schon die aus jenem Vereine stammenden Lieder nur theilweise den Hallensern genügen konnten, so weit nämlich jenes zunftmäßige, örtliche Gepräge in ihnen mehr zurücktrat, das genossenschaftliche (zumal von dem Wiederscheine bedeutender Umgebung angefärbte) Dichtungen nie ganz verleugnen können, und dagegen die übereinstimmende fromme Anschauungsweise überwog; so konnte man noch weniger Befriedigung an den Melodieen finden, weil eine örtlich ausgebildete Kunstrichtung, eine eigenthümliche Ausgestaltung des Arienhaften, eben in ihnen auf das Bestimmteste hervortrat. Daß man in Nürnberg die Singweisen Löhners, eines Mitbürgers, in die Kirche aufnahm, während man sie in Halle verschmähte, wird daher nicht länger befremden. Eben so wenig aber die Aufnahme der Melodieen des Darmstädter Gesangbuches. Dieses war, wie sein Titel uns meldet, zuvor in Halle gedruckt; zwar ohne Beigabe der Singweisen zu den neuen Liedern, doch hat es allen Anschein, daß diese zu großem Theil damals schon erfunden, daß sie aus dem Kreise der s. g. Halleschen Pietisten hervorgegangen waren, und nur deshalb zurückgehalten wurden, weil man sie erst näher erproben wollte. Freylinghausen, bei der sechs Jahre später erfolgten Herausgabe der ersten Hälfte seines Gesangbuches, hat also nicht Fremdes sich angeeignet, er hat

nur das in der Mitte der Seinigen, aus ihrer eigenthümlichen Gefühlsweise Hervorgegangene wieder zurückgenommen, und man darf daher behaupten, daß diese in allen Singweisen seiner Sammlung sich abspiegle.

Wir haben demnach kein besonnenes Erkennen, kein verständiges Abwägen, bei der Annahme wie der Verwerfung jener Melodieen vorauszusetzen, eben so wenig wie das eine oder das andere fähig seyn kann unser eigenes Urtheil über den Werth derselben zu leiten. Alles Anmuthen wie Abstoßen beruhte in rein subjectivem Berührtwerden, dessen Ergebniß durch ein auf eigenthümlichem Wege gebildetes, besonderstes Verhältniß zu der göttlichen Offenbarung sich bedingte; und wenn unter den Zeitgenossen Freylinghausens die Gottesgelehrten zu Wittenberg die schärfste Mißbilligung gegen die Singweisen seiner Liedersammlung aussprachen, wenn die Mehrzahl der Gegenwart in gleichem Sinne herabwürdigend von der „Hallischen Liederey" redet, wenn uns der Würde, Hoheit und Anmuth der Weisen des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung gegenüber, jene Verwerfung als begründet erscheint, so haben wir deswegen das Wort Freylinghausens in seiner Vorrede immer nicht für ein heuchlerisches, oder geradehin unverständiges zu halten. „Lieblichkeit und Gravität" mußte bei der geistigen Richtung die in den Liedern seines Kreises, wie in den Singweisen waltet, welche das in jenen vorwaltende Grundgefühl durch Töne verkörpern, sich anders gestalten, als im ersten Jahrhunderte der Glaubensreinigung, und die aus diesem lebendig hervorgeblühten Weisen können, eben weil wir dieses von ihnen rühmen müssen, nicht den Maaßstab bilden für die in den Tagen der Halleschen Pietisten hervorgegangenen. Vergleichen wir diese aber den gleichzeitig entstandenen, so wird es uns freilich befremden, die Melodie Löhners zu dem Liede: „Wer folgen

will, muß erstlich schauen wem sicherlich zu folgen sei" die ein ernstes Gepräge trägt, und deren für den Kirchengesang zu kunstreiche Einzelheiten kaum schwerer sich hätten vereinfachen lassen als dieses in andern Fällen geschehen ist, bei Freylinghausen mit einer gleich einem Pastorale einhergehenden Weise dreitheiligen Taktes vertauscht zu sehen. Wer in dem Liede eine strenge Mahnung erblickt zur Selbstverleugnung, wird freilich die ältere Fassung der Singweise vorziehen: wer aber gewohnt ist den Erlöser vorzugsweise unter dem biblischen Bilde des guten Hirten zu schauen, der seine Heerde an seinem heilsamen Worte weidet, und auch wohl mit den Lämmern freundlich tändelt, dem werden die schäferlichen Klänge der neueren mehr zusagen, sollten sie auch an die Grenze des Tanzhaften streifen. Von anderen Fällen dürfen wir ganz absehen, wo schon die offenbare Unzulänglichkeit der Form die ursprünglichen Melodieen als verwerflich erscheinen ließ, wie bei der Mehrzahl derjenigen die Deßler zugeschrieben werden. So hat die Strophe des bekannten Liedes: „Mein Jesu, dem die Seraphinen" einen ganz einfachen Bau: sie ist eine achtzeilige iambische, und während in ihren ersten vier Zeilen eine 9= und eine 8sylbige mit einander wechseln, sind in den vier andern zwei 8sylbige in die Mitte von zwei 9sylbigen gestellt. Die zu ihr gesungene Melodie, deren Aufgesang verschieden betonte Stollen zeigt, nähert diese einander nicht einmal in ihrem rhythmischen Baue, wie es ihr denn auch an aller Ebenmäßigkeit gebricht. Sie beginnt mit einem Rhythmus von 5 Takten, dem sie deren zwei zu vier und einen zu dreien anschließt; zwei Rhythmen zu 3 Takten stehen in dem Abgesange zwischen deren zwei zu vieren; ein ganz unfaßlicher aller Anmuth entbehrender Bau, der die von Freylinghausen aufgestellten Grundbedingungen der Lieblichkeit und Gravität schon in den allgemeinsten Beziehungen verletzte.

VIII.

Ein merkwürdiges geistliches Melodieenbuch des achtzehnten Jahrhunderts, 1733.

Eine seltsame Erscheinung ist folgendes Melodieenbuch des 18. Jahrhunderts, ohne jedoch als Quelle für diesen Zeitraum irgend von Wichtigkeit zu seyn.

Sein Titel lautet:

„Groß Marggräfisches Baaden Durlachisches Kirchen-Gesang-Buch, darinnen neben denen bisher gewöhnlichen Alten Liedern und Psalmen, auch ein starker Anhang anderer Neuer schönen geistreichen Gesängen enthalten, und mit neuen Schrifften und musikalischen Noten versehen. Zu Dienst Kirchen und Schulen, der Untern und Obern Marggrafschaft Baaden-Durlach. Basel, zu finden bey Johann Rudolff Pistorius. MDCCXXXIII. (1733.)

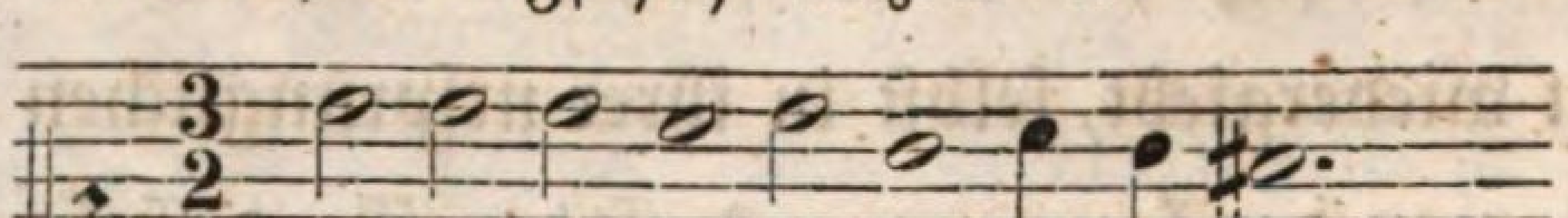
Augenscheinlich besteht dieses Buch aus verschiedenen Bestandtheilen. 1) Aus einem älteren, für die vorliegende Ausgabe benutzten Drucksatze, der die früheren Melodieen ganz unverändert wiedergiebt, selbst in ihrer ursprünglichen rhythmischen Gestalt, von der kaum vorauszusetzen ist, daß sie in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts noch kirchenüblich gewesen sei. Dieser Theil versetzt uns demnach völlig in die Zeit von 1524 etwa bis 1632, und ist außer Stande über die Beschaffenheit der älteren Singweisen der evangelischen Kirche

in dem angegebenen so viel späteren Zeitraum uns zu unterrichten.

Dazwischen sind nun

2) ältere, wahrscheinlich bei einer frühern Ausgabe dieses Buches noch nicht aufgenommen gewesene eingeschaltet *) und neuere, bis hinein in die pietistische Zeit, die unter jene (nach Maaßgabe der behandelten Gegenstände) sich gemischt haben. Die veränderten, den älteren ungeschickt nachgebildeten Typen lassen uns äußerlich schon diese Zusätze erkennen; der ältere Theil derselben giebt sich als später hinzugekommen auch durch die modernen Schleifer kund, mit denen die neuere Zeit die Melodieen verziert, und dadurch ihre Einwirkung auf dieselben geltend gemacht hatte, so daß wir nun theilweise wirklich eingeführt werden in jene Tage, welche die Jahrzahl des Titelblattes nennt. Am meisten tritt eine solche moderne Verschnörkelung hervor bei den Singweisen der Lieder: „Wachet auf, ruft uns die Stimme ꝛc. Da Jesus an dem Kreuze stund ꝛc. Von Gott will ich nicht lassen ꝛc. Was Gott thut, das ist wohlgethan“ ꝛc. Auch das bei diesem durch das Ganze hin vertheilten Anhange von Singweisen verschiedener Zeiten angewendete Discantzeichen läßt uns muthmaaßen, daß diese aus geistlichen Singbüchern einer Zeit entlehnt seien, wo die Oberstimme allgemein die melodieführende geworden war.

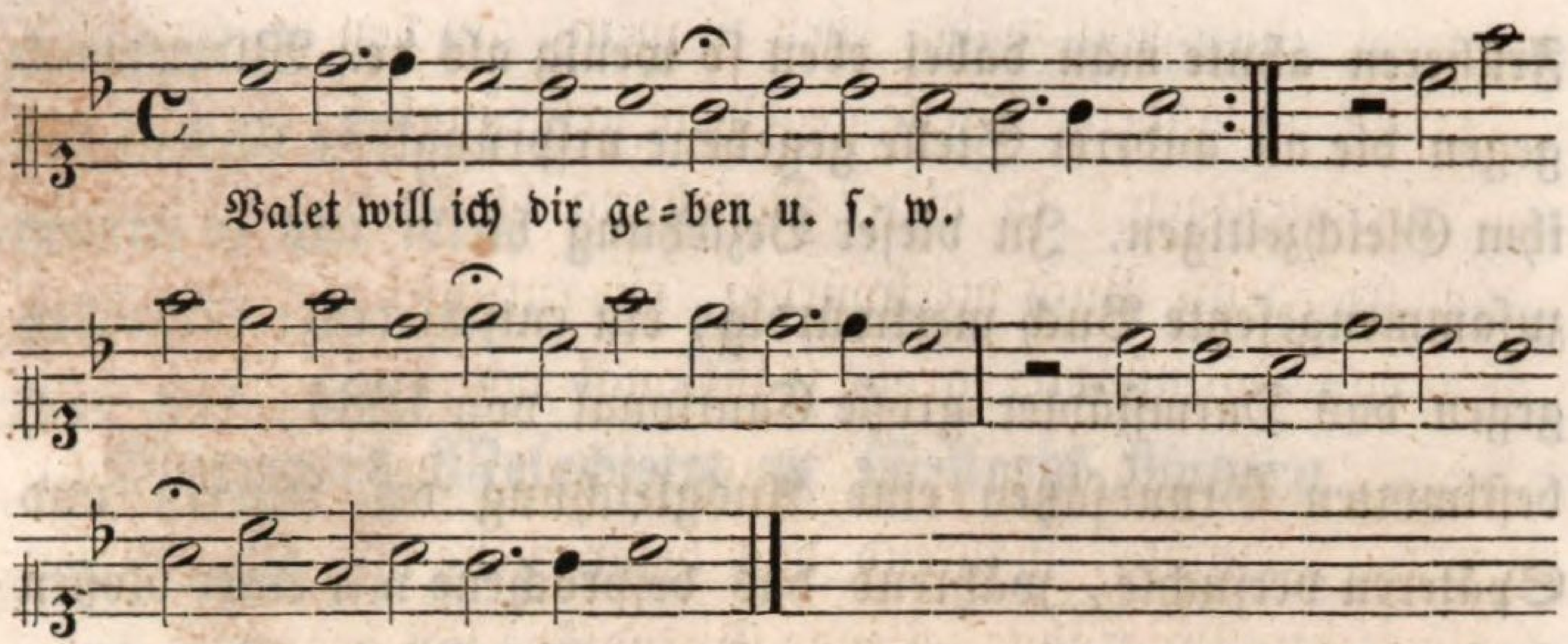
Örtlich gangbare Melodieen sind nicht selten; so: „Was mein Gott will, das gscheh' allzeit“ ꝛc.
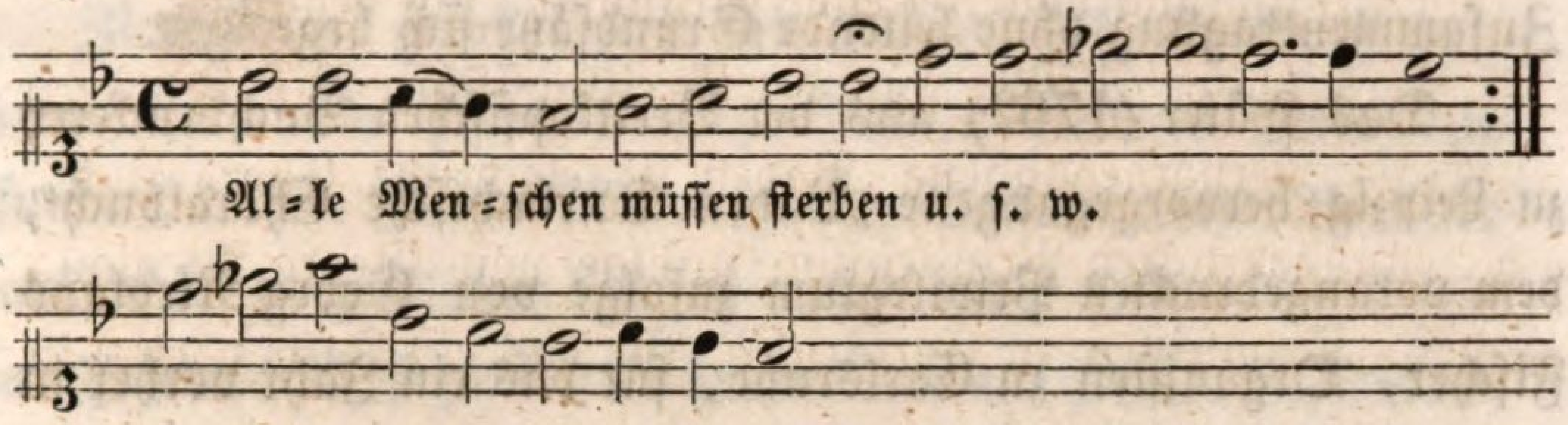
 u. s. w.

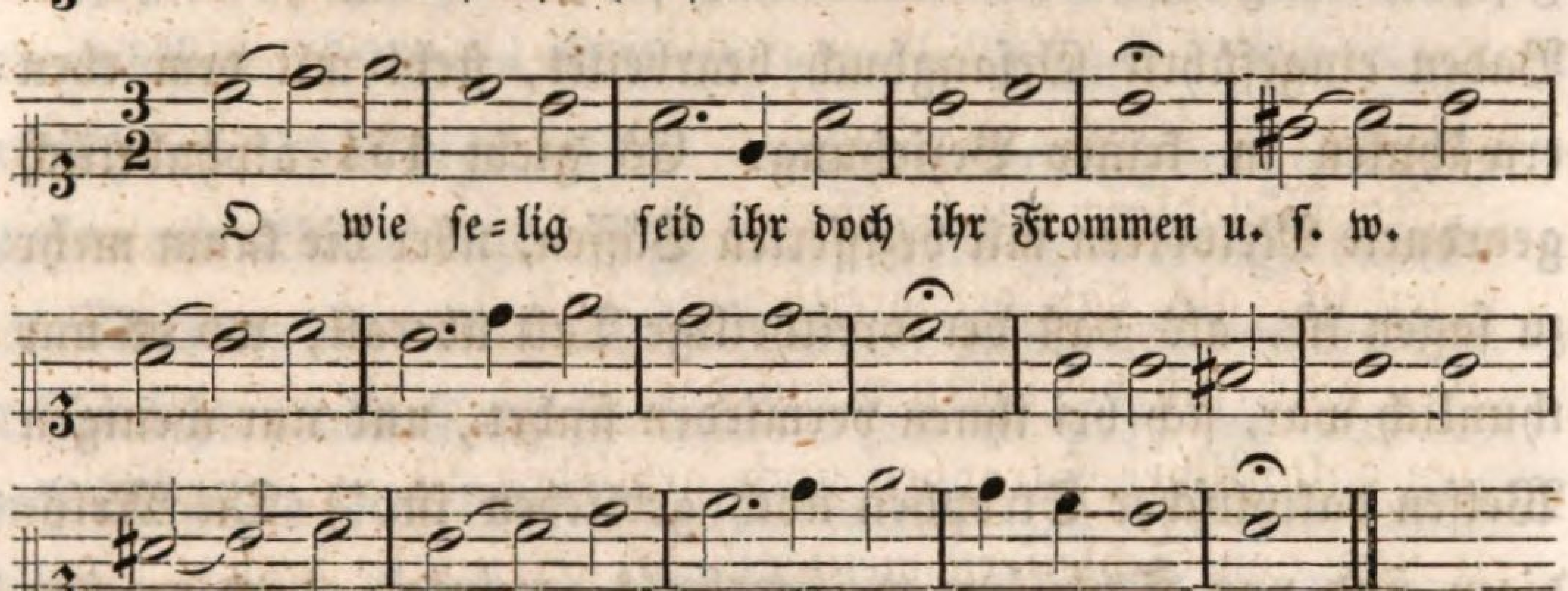
„Valet will ich dir geben“ ꝛc. (nicht die erste der beiden 1613 für dieses Buch erfundenen Weisen Melchior Teschners):

---

*) „Christus der uns selig macht ꝛc. Allein Gott in der Höh sei Ehr ꝛc. O Herre Gott, dein göttlich Wort ꝛc.“
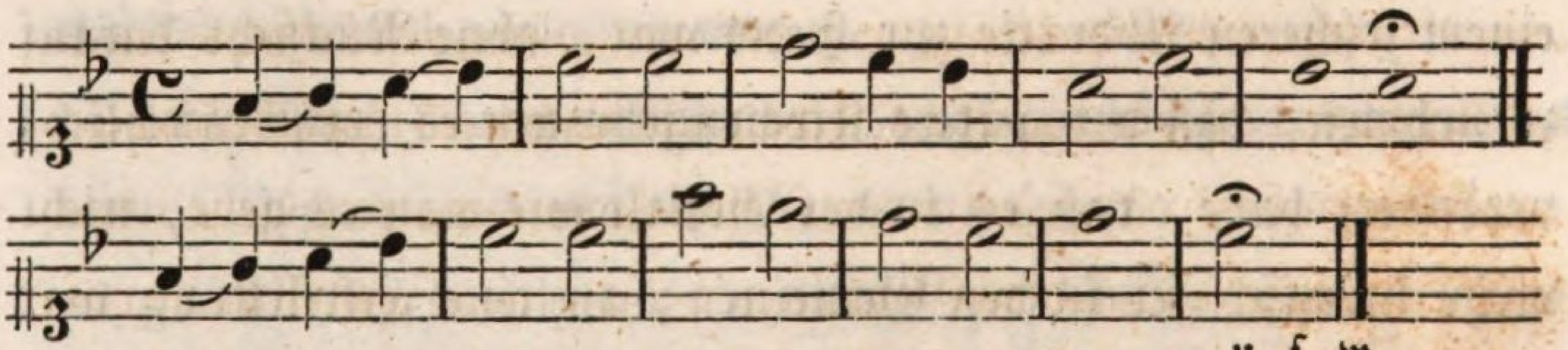






Die Gesammtzahl der Melodieen beläuft sich auf 160.

Offenbar ist das Buch eine spätere Erneuerung eines älteren, ohne alle Kritik. Man behielt das Ältere bei, da es in einem früheren Abdrucke zur Hand war, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, daß der spätere Kirchengebrauch es (mißbräuchlich) verändert habe, daß es in der Gestalt wie man es gebe, nicht mehr heimisch sei in den Gemeinen; an eine Herstellung war dabei nicht gedacht, nur Bequemlichkeit und Ersparniß hatte man im Auge gehabt. Das Hinzugethane, gleichviel ob der Vorzeit oder der Gegenwart angehörend, gab man in der Form wie es auf diese letzte gekommen, wie es aus ihr hervorgegangen war; eine entstellende Umbildung und Verunstaltung des

Früheren ahnte man dabei eben so wenig als den Widerspruch gegen die an anderer Stelle gegebene ursprüngliche Gestalt des ihm Gleichzeitigen. In dieser Beziehung bleibt das so seltsam zusammengesetzte Buch merkwürdig, ein entschiedener Gegensatz gegen das Darmstädter große Cantional von 1684, das nach bestimmten Grundsätzen eine Ausgleichung des Älteren und Späteren versuchte, während das besprochene mit einer bloßen Zusammentragung ohne leitende Grundsätze sich begnügte.

Das später (1762) aus der Breitkopfischen Buchdruckerey zu Leipzig hervorgegangene „Baden Durlachische Choralbuch", dem vorangedruckten Privilegium zufolge von Georg Nicolaus Fischer, Organisten zu Carlsruhe, für das ein Jahr vorher in Baden eingeführte Gesangbuch bearbeitet, steht mit dem eben erwähnten in keiner Beziehung. Es giebt 154 alphabetisch geordnete Melodieen mit bezifferten Bässen, über die kaum mehr zu sagen ist, als daß der dreitheilige Takt überall, wo es nur thunlich war, sich bei ihnen vermieden findet, und nur wenigen Weisen daktylischer Strophen noch geblieben ist.*) Die Melodieen sind von Schleifern meistentheils gereinigt, doch machen diese hin und wieder sich noch geltend, wie z. B. in denen der Lieder: „Wachet auf, ruft uns die Stimme ꝛc. O wie selig seid ihr doch ihr Frommen" ꝛc.



u. s. w.

*) „Hast du denn, Jesu, dein Angesicht ꝛc. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen ꝛc. Strahlet ihr Lichter ꝛc. Wie leuchtet der Himmel, wie glänzet" ꝛc.

IX.

Marpurgs Melodieen zu Gellerts Liedern.

Ziemlich zu gleicher Zeit mit Doles, Ph. E. Bach und Quanz hat auch Marpurg zu Liedern Gellerts Melodieen erfunden, die im Jahre 1758 nebst den Weisen anderer Berliner Tonkünstler zu geistlichen Liedern verschiedener Dichter bei Christian Friedrich Voß zu Berlin herauskamen. Seiner Melodieen sind zwölf zu elf Liedern Gellerts, denn zu einem — „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" — hat er deren zwei gesungen, die eine mit Klavierbegleitung, die andere zu 4 Singstimmen.

Marpurg war ein fruchtbarer Schriftsteller auf dem Gebiete der Tonlehre; als Tonsetzer trat er seltener auf, oft nur um durch Beispiele seine Lehrsätze zu erläutern. In dem erwähnten Werkchen hat er sich den zahlreichen Verehrern Gellerts unter den Tonkünstlern angeschlossen, die dessen geistliche Lieder durch ihre Weisen zu verherrlichen strebten; augenscheinlich that er es aus innerem Drange. Dennoch möchte ich ihn nicht dem Sängerkreise des Dichters beigesellen, eben so wenig als jenen Unbekannten, der zu Bern um 1767 158 geistliche Lieder in vierstimmigen Tonsätzen herausgab, unter denen sich auch sämmtliche geistliche Oden Gellerts befinden.

Marpurg gehörte, wie bemerkt, zu den Vielen, die durch Gellerts Lieder unmittelbar nach ihrem Erscheinen lebhaft berührt wurden. Neben deren Klarheit und Verständlichkeit, wodurch sie den Anforderungen der Zeit im Allgemeinen entsprachen, ohne daß Beides allein genügt hätte, ihnen den allgemeinen

Beifall zu sichern den sie genossen, war es vor Allem ihre innere Wahrheit, das einem jeden aufgeprägte Zeugniß lebendigen Erlebtseyns, wodurch sie auf empfängliche Gemüther wirkten. Der Dichter selbst unterscheidet bei ihnen Lehroden, und Oden für das Herz; die letzten waren es, von denen Marpurg vor den übrigen angesprochen wurde, ihnen gehören ohne Ausnahme die von ihm gesungenen Melodieen an. *) Jede Rücksicht auf die Kirche blieb ihm dabei fern; ob die gewählten Lieder gebräuchlichen Kirchenweisen anzupassen seien oder nicht, ob er durch neue Melodieen diejenigen, wo dieses nicht der Fall sei, den Kirchgemeinen zugänglich machen könne? lag ganz außerhalb des Kreises seiner Berücksichtigung; so sehr, daß unter den elf von ihm gewählten Liedern nur vier dieser letzten Art, **) die übrigen sieben dagegen auf schon bekannte Melodieen gedichtet sind. Und betrachten wir seine Weisen näher, so überzeugt uns schon der bedeutendere Tonumfang innerhalb dessen sie sich bewegen, es zeigen die fremderen Tonverhältnisse in denen sie fortschreiten, daß ihnen das allgemein Faßliche, Volksgemäße fehle, daß sie nur dazu bestimmt seyn konnten, gebildeten Sängern am Klaviere zu geistlicher Erquickung zu dienen; nur bei

---

*) 1) Gott ist mein Lied ꝛc. (N. 5.)
2) Herr der du mir das Leben ꝛc. (N. 9.)
3) Wie groß ist des Allmächt'gen Güte ꝛc. (N. 17.)
4) Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc. (N. 20. mit Klavierbegleitung; N. 32. für 4 Singstimmen.)
5) An dir allein, an dir hab' ich gesündigt ꝛc. (N. 21.)
6) Ein Herz o Gott, in Leid und Kreuz geduldig ꝛc. (N. 23.)
7) Du klagst und fühlest die Beschwerden ꝛc. (N. 26.)
8) Gott ist mein Hort ꝛc. (N. 27.)
9) Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken ꝛc. (N. 28.)
10) Jesus lebt, mit ihm auch ich ꝛc. (N. 29.)
11) Nicht, daß ich's schon ergriffen hät'e ꝛc. (N. 30.)

**) N. 1. 4. 5. 7 (5. 20. 21. 26).

dem einen, von ihm vierstimmig gesetzten, mag er an kirchliche Aufführung, oder Vortrag durch die Schüler bei ihren Straßenwanderungen gedacht haben. Immer ist es auch das fromme Gefühl des Einzelnen, das Bekenntniß des von den Liedern empfangenen besonderen, persönlichen Eindrucks, das sich in seinen Tönen verkörpert, nicht das lebendige Gemeinebewußtseyn, das diesen erst das Gepräge des Kirchlichen geben würde. In die Darstellung des Gellertschen Sängerkreises, den der dritte Theil meines Werkes über den evangelischen Kirchengesang den Lesern vorüberführt, wollte ich nur diejenigen Meister aufnehmen, die im Sinne ihrer Zeit die Lieder Gellerts als kirchliche empfanden, sie durch ihre Singweisen in die Kirche einzuführen trachteten. Nur von diesen habe ich ausführlicher gehandelt, sie in ihren gesammten Bestrebungen genauer betrachtet; einzelne, bedeutendere Tonkünstler dagegen, die auch in späterer Zeit noch von Gellert lebhafter angeregt wurden, am Schlusse nur vorübergehend erwähnt. Marpurgs dabei zu gedenken fand ich keine dringende Veranlassung, weil er, der schätzbare Gelehrte und Tonforscher, auf dem Gebiete der Tonschöpfung nicht von gleicher Bedeutung ist; und nach der ganzen Anlage und Absicht meines Werkes hätte ich nur dort eine Stelle ihm einräumen können.

X.

Musikalischer Vorrath neu-variirter Fest-Choral-Gesänge auf dem Clavier, im Canto und Basso, zum Gebrauch so wohl bey öffentlichem Gottesdienst als beliebiger Haus-Andacht. Erster Theil. Verfertiget und mitgetheilet von Johann Samuel Beyer, Cantore und Chori musici Directore in Freyberg. Zu finden beym Autore. 1716.

Musikal: Vorrath rc. (wie oben) im Canto und Basso, so durchs gantze Jahr, sowohl Sonn- als Werk-Tage, wie auch zu beliebiger Haus-Andacht, gemein und gebräuchlich. Ander und dritter Theil. Mitgetheilet von rc. (wie oben). Zu finden beym Autore daselbst. Anno 1719.

Über den Verfasser dieses Werkes wissen wir nur Weniges, eben nur dasjenige was uns von Gerber (N. L. Th. I. Col. 386. 387.) über ihn mitgetheilt wird. Danach war er in Gotha geboren, verwaltete zu Weissenfels 6 Jahre lang das Amt eines Kantors und Schulkollegen, wurde dann 1703 an die Stelle eines Kantors und Musikdirektors zu Freiberg berufen, die er bis 1744 (41 Jahr lang) bekleidete, und dann, wie Gerber bemerkt „in der Blüte seiner Jahre" durch den Tod weggerafft wurde. War er damals 47 Jahr im Amte gewesen — die Zeit seiner Dienstführung in Weissenfels mitgerechnet — und nehmen

wir an, daß er mit dem 20. Jahre seine öffentliche Thätigkeit begonnen habe, so zählte er bei seinem Ableben 67 Lebensjahre, befand sich also nicht sowohl in der Blüte seines Alters, als vielleicht einer noch ungebrochenen Wirksamkeit, obwohl auch darüber uns nähere Nachrichten mangeln, und die Angabe daß er 1730 eine schon 1703 erschienene Anleitung zur Singkunst (Primae lineae musicae vocalis) mit Weglassung der früher dazu gehörenden Beispiele abermals herausgegeben habe, kein vollgültiges Zeugniß davon ablegt.

Der erste Theil seines obengenannten Werkes enthält die Melodieen der Festlieder, 33 an der Zahl, der zweite die der Katechismus-, Psalmlieder &c. (46), der dritte die Zeitlieder (18); das Ganze bietet also Veränderungen über 97 Weisen geistlicher Lieder, nach der herkömmlichen Folge geistlicher Gesangbücher. Einer Reihe solcher Veränderungen geht in der Regel ein Allabreve voran, die einfache Melodie enthaltend in der um die Zeit des Verfassers üblichen Gestalt; wir finden in ihr oft den ursprünglich dreitheiligen Takt wieder, der an andern Orten schon mit dem geraden vertauscht war, auch erscheint jener zuweilen an der Stelle des rhythmischen Wechsels.*)

*) S. z. B.
I. 16. Heut triumphiret Gottes Sohn &c.
18. Erschienen ist der herrlich' Tag &c.
30. Allein Gott in der Höh' sei Ehr &c.
32. Herr Jesu Christ dich zu uns wend' &c.
II. 12. O Lamm Gottes unschuldig &c.
23. In dich hab' ich gehoffet, Herr &c.
24. Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn &c.
34. Wer nur den lieben Gott läßt walten &c.
35. Nun lob' mein' Seel' den Herren &c.
38. Nun laßt uns Gott dem Herren &c.
40. Ach Gott wie manches Herzeleid &c.
III. 2. Aus meines Herzens Grunde &c.
3. Ich dank dir schon durch deinen Sohn &c.

Die folgenden Veränderungen bestehen meist aus einem figurirten Basse, zu dem die einfache Melodie sich hören läßt, oder Verkräuselungen dieser Melodie zu einem einfachen Basse; doch kommen jene auch wohl in beiden Stimmen vor, wie in der zweiten Variation über Crügers schöne Melodie des Liedes: „Jesu meine Freude" rc. (II. S. 171. 172.)

Für die Kunst ist das Werk nicht ausgiebig, wie es denn auch nur Anfängern zur Fingerübung bestimmt ist, aber freilich auch zu Förderung des Choralspieles „daß man einen schönen variirten Choral manierlich und geschickt spiele, wie es von wohl exercirten Organisten beim Gottesdienste sich vergnügt zuhören lasse". Aus dem Vorberichte stehe hier noch folgende, das Choralspiel betreffende Stelle, die uns über die Beschaffenheit desselben im beginnenden 18. Jahrhunderte unterrichtet. „Nun wäre wohl zu wünschen (sagt der Verfasser) daß ein jeder noch nicht vollkommene Organist auf der Orgel ein tüchtiges und accurates Choralbuch vor sich liegen hätte, und nach der vorliegenden Melodie sich fein richtete, so würde er durch solche stetige Übung nicht nur die Melodie nicht verstümpeln, viel weniger durch angemaaßte eigene Correction gar verderben, sondern auch einen guten geschickten Generalbaß, und auch wohl ein' und andern Takt wohl zu variiren lernen. Allein was macht es, und woher kömmt's, daß oftmals ein elendes und erbärmliches Geheule auf mancher Orgel gehöret wird? Die Nachlässigkeit und Faulheit. Jedoch ist es auch klar und am Tage, daß absonderlich in unseren Landen Organisten gefunden werden, die sehr schlecht salariret seyn, dahero

---

7. Gott des Himmels und der Erden rc.
8. Singen wir aus Herzensgrund rc.
9. Nun ruhen alle Wälder rc.
11. Freu dich sehr o meine Seele rc.

sie, wofern sie sich und die Ihrigen ehrlich und redlich ernehren wollen, die Woche über, da sie über dem Clavier sitzen, und Gott zu Ehren und der Gemeinde zu einer Geistlichen Seelen und Gemüths Vergnügung etwas rechtschaffnes studiren sollten, wohl mit Handarbeit und anderer Profession ꝛc. sich placken müssen, und also zu derjenigen Verrichtung, worzu sie doch von Gott und der Obrigkeit verordnet, wenig kommen und deren gedenken können. Dadurch denn die Finger ungeschickt, die Hände schwer werden, und die ganze Lust dazu hinweg fällt, und sie hernach zittern und beben, wenn sie nur einen ganz schlechten Generalbaß, oder das geringste vom Blatte her spielen sollen. Wenn nur solche Leute die ihre fundamenta musices erstlich wohl erlernet, und etwas verstünden, zu Organisten erwählet und angenommen, ihnen auch ein besserer Sold gereicht würde, so würde sich Mancher mehr befleißigen auch seine anvertraute Orgel in besserem Stande zu halten, als es, leider! geschiehet" ꝛc.

Der ehrliche Beyer hat ganz Recht, wenn er die von ihm angeführten Mißstände für eine Ursache des damals allgemeinen schlechten Choralspiels hält, das denn auch ohne Zweifel eine verderbliche Rückwirkung auf den Kirchengesang übte. Allein es ist eben so gewiß, daß die bei der größeren Menge der damaligen Organisten überhand genommene Neigung zu oft widersinnigen Verkräuselungen der Kirchenmelodieen, worin sie vorzugsweise ihre Kunst suchten, nicht minder zu diesem Verderben beigetragen habe. Es liegt ein Widerspruch darin, wenn man das Verstümmeln, und eigenmächtige (sogenannte) Verbessern der Melodieen tadelt, und dann doch deren „manierliches Variiren" als Aufgabe für den Organisten bei dem Gottesdienste setzt. Die kunstreiche Durchführung geistlicher Singweisen in Vor- und Nachspielen, auch eine verändernde, wie sie oft

unvermeidlich wird, leitet dahin, ihren Geist und Sinn zu erkennen, oder auch nur in dunklem Bewußtseyn zu ahnen; das Herumstreichen und Gaukeln um ihren ursprünglichen melodischen Fortschritt, je „vergnüglicher" es sich anhören läßt, reizt um so mehr zu ähnlichem Verkräuseln, worüber die ursprüngliche Gestalt der Singweise leicht verloren geht; eine Anweisung zu dergleichen ist aber um so verderblicher, je größer die Anzahl der Melodieen unseres Kirchengesanges ist, auf welche sie sich erstreckt.

XI.

Kirchlicher Gemeinegesang in England.

Einen kirchlichen Gesang der Gemeinen, im Sinne des unseren, giebt es in der englischen Kirche nicht, und bei den von der bischöflichen Kirche abweichenden geistlichen Gemeinschaften finden sich die verschiedensten Gebräuche in diesem Theile des Gottesdienstes. Was ich im Allgemeinen darüber zu berichten vermag, beruht nicht durchaus auf eigener Erfahrung und Anschauung, sondern meist auf Demjenigen, was ich darüber aus Burney's Berichten im dritten Theile seiner Geschichte der Tonkunst (1789) und aus geistlichen, in neuerer Zeit in England gedruckten Singebüchern geschöpft habe; es kann also nur einen bedingten Werth haben, den eines Auszuges, einer vergleichenden Zusammenstellung.

Die ersten Lieder des deutschen evangelischen Kirchengesanges waren Lehr- und Psalmlieder, an sie schlossen sich dann die Festgesänge. Die Lehrlieder, ein Kranz aus mancherlei Sprüchen der heiligen Schrift gewunden, gaben Zeugniß, daß diese aufs neue tief in das Leben zu greifen begonnen habe, waren ein Mittel, die reine, heilsame Lehre dem Herzen und Gedächtnisse fest einzuprägen; die Psalmlieder, nicht Umschreibungen oder Übertragungen jener ältesten heiligen Gesänge, sondern aus dem Drange der Zeit, der wieder erwachten und verbreiteten Kenntniß der Schrift erneut hervorgegangen, bewährten sich als dieser ihrer Wurzel lebendig entsprossene. Nicht so in England. Man nahm die seit **1540** von Clement Marot übertragenen, um **1542** durch den Druck verbreiteten Psalmen zum Vorbilde, die bei dem lebhaften Verkehre Frankreichs mit England, das dort noch festen Fuß besaß, schnell daselbst bekannt geworden waren, und versuchte in ähnlicher Art diese uralten Gesänge sich anzueignen. Der Sage nach soll schon unter der Regierung Heinrichs des Achten Thomas Wyatt einige Psalmen in gebundener Rede übertragen haben, die aber erst **1549**, im zweiten Jahre der Regierung Eduards des Sechsten gedruckt wurden; sie sind jedoch nicht auf unsere Zeit gediehen. In eben diesem Jahre erschienen, jenem Könige gewidmet, **51** Psalmen in der Übersetzung Thomas Sternholds, *) die im Jahre **1552** abermals gedruckt wurden, beidemale ohne Singzeichen. Burney vermuthet, diese Psalmlieder seien von denen, die der Melodieen deutscher geistlicher Lieder kundig gewesen, denselben angepaßt worden, Andere dürften sie auf die Weisen damals gangbarer Balladen gesungen haben, soweit es nach

---

*) All such psalms of David as T h o m a s S t e r n h o l d e late grome of the Kings Majestys Robes did in his life tym drawe into English metre. Imprinted by Eduard Whitechurch, 1549, London.

den Strophen derselben thunlich gewesen sei. Erst unter der Regierung Elisabeths, 1562, erschien eine Ausgabe mit Singzeichen, *) durch welche aber nur einfache Melodieen ohne Grundstimme mitgetheilt wurden, auch nicht zu einem jeden Psalme, indem denen gleichen Strophenbaues dieselbe Singweise gemeinschaftlich blieb. Dieses Buch, das die bis dahin neben den Sternholdschen von Andern in das Englische übertragenen Psalmen vereinigt, bietet den ersten in England erschienenen vollständigen Liedpsalter, und begreift außer den Psalmen Sternholds deren 58 von Hopkins, Schulmeister zu Suffolk, 27 von Morton, 5 von Whittingham (unter ihnen den 119ten) und einen von Wisdom. Der 7te und 25ste sind mit den Buchstaben W. K. bezeichnet, der 106te mit T. C. Gedruckt war es bei John Day, und es ist vorauszusetzen, daß es mehrmals aufgelegt wurde. Mir hat eine im vorletzten Regierungsjahre der Königin Elisabeth (1602) erschienene Ausgabe vorgelegen, ganz gleichen Titels, der nur das Motto aus dem Briefe des Jacobus, V. 13, hinzugefügt ist: „Leidet jemand unter euch, der bete; ist jemand guten Muthes, der singe Psalmen." **) Auch ist dieser Abdruck bei einem andern Verleger erschienen. ***) Er beschränkt sich nicht auf die Psalmen allein, sondern enthält auch Lehr- und Lobgesänge in Liedform: das Athanasianische Glaubensbekenntniß, die 12 Artikel des christlichen Glaubens, die zehn Gebote und das Vaterunser, jedes dieser letzten beiden in doppelter Fassung; die drei evangelischen

*) The whole booke of Psalmes, collected into English metre by T. Sternhold, Hopkins and others, confered with the Ebrue, with apt notes to sing them withal. Imprinted by John Day, 1562.

**) James V. If any be afflicted, let him pray; if any be merrie, let him sing Psalmes.

***) London, by John Windet, for the assignes of Richard Daye, 1602.

Lobgesänge, der Maria, des Zacharias und Simeon (Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis etc.) und den der drei Männer im Feuerofen (Benedicite); das Veni creator und Te Deum; eine Klage, und ein demüthiges Gebet eines Sünders, ein Danklied nach empfangenem Abendmahl, zwei Lamentationen, und eine Übertragung von Luthers: „Erhalt' uns Herr bei deinem Wort" und „Verleih uns Frieden gnädiglich" (da pacem); reicher hierin als die französischen Psalmbücher, die außer den Psalmen nur Simeons Lobgesang und ein Lied über die 10 Gebote geben. Für 168 Lieder, welche hienach das Buch im Ganzen enthält, werden aber nur 53 Melodieen gegeben, von denen 32, bestimmten einzelnen Gesängen angehörend, nur einmal vorkommen, 21 aber mehreren gemeinschaftlich sind. Der höchst fehlerhafte Druck erschwert das Erkennen ihres melodischen Fortschritts, namentlich läßt die oft falsche Stellung der Schlüssel ihre Tonart zweifelhaft; nur soviel ist mit völliger Gewißheit anzunehmen, daß die harte Tonart die vorherrschende ist (in 30 Fällen, wogegen die weiche nur in 23 vorkommt). Phrygische Melodieen erscheinen gar nicht; trotz der Unzuverlässigkeit des Abdrucks dürfte doch der einzige Fall des Vorkommens einer lydischen richtig seyn — zu der Klage eines Sünders (the complaint of a sinner) — die, mit D beginnend, in A, C, F ausweicht, und bei Wiederholung der letzten, anfangs in C endenden Zeile, zuletzt den Schluß in F findet. Mixolydischer Tonart sind nur drei, der Lobgesang des Simeon, eine der Lamentationen, und eine der Formen des Vaterunser; am häufigsten erscheint die ionische, 19mal in dem Umfange von F — f mit Erniedrigung der vierten Stufe durch ein b, und 7mal in dem von C — c. Die Melodieen weicher Tonart gehören dem Dorischen und Äolischen an, in ursprünglichem Umfange (D: 12; A: 5;) und in der Versetzung

(D^b: 3; G^b: 3). Rhythmischer Wechsel erscheint unzweifelhaft in vielen dieser Singweisen; der mangelhafte Druck, bei dem oft Sylben wie Noten weggeblieben sind, auch die Geltung dieser letzten nicht selten zu erheblichen Zweifeln Veranlassung giebt, macht, wie die Feststellung der Tonart und des melodischen Fortschritts, so auch die der rhythmischen Grundform schwierig. Durchgehends vorwaltenden dreitheiligen Takt, der jedoch nirgend vorgezeichnet, sondern nur durch die Verhältnisse der Singzeichen zu erkennen ist, habe ich nur bei zweien angetroffen, der des 77. Psalms, und der mixolydischen des zuvor gedachten Klagliedes (Lamentation). Melodieen deutschen oder französischen Ursprungs finden sich nur wenige. Der 113. Psalm (Laudate pueri) hat die des alten Liedes über den 119ten: „Es sind doch selig alle die" (1525), die in dem französischen Psalmbuche später auf den 36. und 68. Psalm übertragen wurde; der 100ste die des 134sten in eben jenem Buche, die im deutsch-evangelischen Kirchengesange zumeist mit dem Liede: „Herr Gott dich loben alle wir" erscheint; endlich hat das Lied: „Reserve us Lord by thy dear word", eine Übertragung des lutherischen: „Erhalt' uns Herr bei deinem Wort", auch dessen Melodie beibehalten. Der Ursprung der übrigen ist zweifelhaft.

Der Strophengattungen sind 18; der achtzeiligen die meisten, ihrer 7; demnächst der zwölfzeiligen 5; die 4-, 6-, 10zeilige Strophe kommt eine jede in nur 2 Formen vor. Bis auf zwei steht jedoch eine jede derselben nur einzeln da, und von diesen beiden kommt die eine nur zweimal vor — eine achtzeilige iambische, in der zweimal eine achtsylbige Zeile einer siebensylbigen vorangeht, worauf dann der zweimalige Wechsel einer acht- und einer sechssylbigen folgt, — die andere dagegen erscheint 34mal, eine ebenfalls achtzeilige, mit gleichmäßigem Wechsel einer achtsylbigen und einer ihr folgenden sechssylbigen

Zeile. Jene erste ist den gleichzeitigen Liedern und Weisen des deutschen evangelischen Kirchengesanges fremd, diese letzte erscheint nur in den beiden Liedern: „Herzlich vertrau' du deinem Gott" und „Nun seht und merket lieben Leut", *) deren letztes in den Kirchengesängen der böhmisch-mährischen Brüder von 1566 zum erstenmal seine Stelle findet, während seine Melodie schon in dem böhmischen Cantional von 1564 (Bl. 275[b]) anzutreffen ist. Sieht man diese Strophengattung dagegen als eine verdoppelte vierzeilige an, so eignet sie dem Liede: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" und seiner Melodie, von denen sodann je zwei und zwei Strophen dieselbe darstellen. Diese Bemerkung wird sich später rechtfertigen, wenn bei dem Kirchengesange der Gegenwart auf dieses Maaß zurückzukommen ist, das, wenn auch einmal nur — im 10. Psalm — als vierzeiliges in dem besprochenen Psalmbuche erscheint.

Unter den übrigen Strophengattungen sind wenige in dem deutsch-evangelischen Kirchengesange anzutreffende; außer den schon erwähnten ist aber keine, die auch eine beiden gemeinsame Melodie zeigte. Der 51. Psalm hat die Strophe der achtzeilig-achtsylbigen Lieder: „Erbarm dich mein, o Herre Gott" (1524) und „Mein lieber Herr, ich preise dich" (1569); das Vaterunser in einer von seinen beiden Formen, die sechszeilig-achtsylbige des lutherischen Liedes über das Gebet des Herrn (Vater unser im Himmelreich). Der Strophen des 10. und 113. Psalms ist schon bei Gelegenheit ihrer Melodieen Erwähnung geschehen, wobei in Rücksicht der letzten nur noch zu bemerken ist, daß die je dritte Zeile des englischen Psalmliedes eine Sylbe mehr hat, als die deutschen Lieder: „Es sind doch selig alle die" und „O Mensch bewein' dein' Sünde groß", daß in der Melodie

*) Tucher: Schatz des evangel. Kirchengesanges ꝛc. Melodieenbuch N. 323, 324.

also auch die vorletzte Note dieser Zeilen getheilt erscheint, wodurch dieselbe jedoch keine wesentliche Änderung erfährt.

Als ein kirchlich eingeführtes darf man das Sternhold-Hopkinssche Psalmbuch nicht ansehen. Der Gesang der Psalmen bei dem Gottesdienste war nur geduldet, nicht geboten. Er verbreitete sich jedoch, zumal durch die Puritaner, mit großer Schnelligkeit. Nach einem von Burney (Th. III. S. 61.) angeführten Briefe des Bischofs Jewel an Peter Martyr (vom 5. März 1560) ging er von einer nicht genannten Kirche in London aus, ein großer Theil der Stadt, ja ihrer Nachbarschaft, folgte nach, bei St. Pauls Kreuz hörte man wohl Tausende gemeinschaftlich Psalmen singen. Streng Gesinnte sprachen die Absicht aus, durch diesen Gesang der ganzen Gemeine den kunstmäßigen beschulter Singchöre ganz zu verdrängen, der nur ein eitles, den Sinnen schmeichelndes Wesen sei. Gegen diese Richtung, als eine kunstzerstörende, eifert Burney mit allem Nachdruck, zumal er überhaupt dem Gesange der Gemeine nicht günstig gesinnt ist. Singen, sagt er, solle in kirchlichen Versammlungen nicht ein Jeder, sondern nur, wer eine gute und wohlbeschulte Stimme besitze; man werde in der Schrift keine Stelle finden, welche den allgemeinen Gesang gebiete; wo ihm freilich der Schlußvers des Psalters selbst: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn" leicht hätte entgegengesetzt werden können.

Es fehlte aber in England nicht an Solchen, die jenen einfachen Gesang durch mehrstimmige Behandlung in das Kunstgebiet zu erheben trachteten, ja, freie, selbständig erfundene Betonungen der Psalmen versuchten, wenn auch dergleichen Bestrebungen um Vieles später dort hervortraten, als in Deutschland. **Wilhelm Damon** scheint der erste gewesen zu seyn, der (um 1579) die Melodieen des Sternhold-Hopkinsschen

Psalmbuches mit vierstimmigen Harmonieen herausgab, „damit fromme Christen an ihnen sich lieber erquicken möchten, als an thörichten und ungeziemenden Balladen.“ *) Sein Werk fand eine ungünstige Aufnahme, er setzte daher zwölf Jahre später (1591) neue Harmonieen, und eignete seine Arbeit dem berühmten Lord Burleigh zu, als mächtigstem Gönner jener Zeit. Drei Jahre nachher (1594) trat **John Mundy**, Baccalaureus der Tonkunst und Organist der königlichen Capelle zu Windsor, mit einem ähnlichen Unternehmen hervor, einer Sammlung von geistlichen Liedern und Psalmen, die jedoch, nach einem von Burney mitgetheilten Beispiele zu schließen, eigen erfundene Melodieen enthalten haben wird, in 3=, 4= und 5stimmigem Tonsatze, und dem unglücklichen Lieblinge Elisabeths, dem Grafen Essex, gewidmet war. **) Burney findet Mundy als Tonsetzer nicht rühmenswerth, und unterstützt seine Ansicht durch Mittheilung eines vierstimmigen Satzes aus dem erwähnten Werke, den er für einen der besseren erklärt, und in welchem allerdings in schrittweiser, gleicher Bewegung zweier Stimmen verbotene Quintenfortschreitungen vorkommen; ein Verstoß, der, wenn freilich tadelnswerth, doch über das Verdienst des Meisters nicht unbedingt entscheidet, da auch den vorzüglichsten Tonkünstlern älterer und neuerer Zeit dergleichen Fortschreitungen wohl entschlüpft sind. Früher noch als Mundy, und zwischen dem Erscheinen der früheren und späteren Tonsätze Damons

*) The psalmes of David in English meter, with notes of four parts set unto them by Guilielmo Damon, to the use of the godly Christians, for recreating themselves instead of fond and unseemely ballades.

**) Songs and Psalmes, composed into three, four and five parts for the use and delight of all such as either love or learne musicke; by John Mundy, Gentleman, Bachiller of musicke, and one of the organists of her Majestys free chapel of Windsor. 1594.

(1585) hatte **Cosyns** *) fünf- und sechsstimmige Harmonieen über die Singweisen des Sternholdschen Psalmbuches herausgegeben; gegen das Ende des Jahrhunderts (1599) folgte ihm **Richard Allison** nach, dessen Sätze so eingerichtet sind, daß sie auf der Laute zum Gesange, auf Instrumenten, oder mit 4 Singstimmen ausgeführt werden können. Für Ungeübte und solche, deren Beschäftigungen ihnen nicht zulassen, längere Zeit auf Einübung zu verwenden, hat dieser seinem Werke noch zehn leichte Melodieen angehängt, nach denen die Mehrzahl der Psalmen gesungen werden könne. **)

Ganz anderer Art war das Psalmenwerk, das **Thomas Ravenscroft** 1621 und 1633, zur Zeit Jacobs des Ersten und Carls des Ersten herausgab. Er giebt darin einem jeden Psalm seine eigene Singweise, englischen, wälschen, schottischen, deutschen, niederländischen, italienischen, französischen Ursprungs, geistlichen und weltlichen Liedern entlehnt, einige auch von ihm selber erfunden, wie die noch gegenwärtig gebräuchlichen unter den Namen Windsor, St. Davids, Southwell, Canterbury etc.; eine Bezeichnungsart nach Kirchen und Städten, die Burney zufolge zum erstenmale bei ihm vorkommt, und noch bis in die neuere Zeit sich fortgepflanzt hat. Merkwürdig ist es, daß in den Tonsätzen über diese Singweisen die Melodie regelmäßig durch den Tenor geführt wird, während man in Deutschland schon seit den letzten 25 Jahren des 16. Jahrhunderts vorgezogen hatte, des besseren Verständnisses wegen sie der Oberstimme zuzutheilen. Vielleicht erklärt sich

---

*) Musicke of six and five parts, made upon the common tunes used in singing of the palmes etc.

**) — with ten short tunes in the end, to which for the most part all Psalmes may be usually sung, for the use of such as are of mean skill, and whose leysure least serueth to practize etc.

dieser Umstand dadurch, daß die Tonsätze über diese Weisen von älteren englischen Setzern herrühren: Tallis, Bird, Morley, deren erster in den früheren Jahren der Regierung Heinrichs des Achten, also um den Beginn des 16. Jahrhunderts geboren, schon 1585 starb, und den nächstgenannten zu seinem Schüler hatte, wie dieser wiederum den zuletzt angeführten; so daß die in den Tagen des ältesten unter ihnen allgemein übliche Setzweise durch Einwirkung der Schule noch bis in die spätere Zeit sich fortgepflanzt haben wird. Freilich waren diese Tonsetzer nicht die einzigen, von denen Ravenscroft die Harmonieen zu seinen Singweisen entlehnte. Er nennt auch Giles Farnaby, von dem einige Sätze in dem Lautenbuche (Virginal-book) der Königin Elisabeth sich finden, Dowland (1562 geboren) John Bennet (von dem [1599] vierstimmige Madrigale gedruckt wurden), John Milton, den Vater des berühmten Dichters, der 1647 in hohem Alter starb; Männer, einer späteren Zeit angehörig, von denen nur anzunehmen ist, daß das Beispiel ihrer Vorgänger mehr auf sie eingewirkt habe, als das der großen Meister ihrer Zeit in Deutschland; zumal es dort auch galt, die kirchliche Kunst allgemein verständlich und volksmäßig zu machen, Chor und Gemeine in ein lebendiges Verhältniß zu bringen, wofür in England ein gleich mächtiger Antrieb nicht vorhanden war. Der Mehrzahl nach bewegen sich die Melodieen des Ravenscroftschen Buches in geradem Takte, und nur fünf in dreitheiligem, von denen Burney vier, zum Theil noch jetzt gebräuchliche nennt: Martyrs, Manchester, Cambridge, und die Singweise des 81. Psalms.

Im vorletzten Jahre des Cromwellschen Protektorats endlich (1652) finde ich eines Psalters in vier Sprachen — hebräisch, griechisch, lateinisch, englisch — gedacht, herausgegeben von Dr. William Slater (of brazen nose college, Oxon.) mit

vierstimmigen, aus Ravenscrofts Werke entlehnten Melodieen. Von da ab gedenkt Burney (bis 1789, wo der dritte Band seiner Geschichte der Tonkunst erschien) keiner weiteren Erscheinung auf dem Gebiete geistlichen, durch Tonsatz mit der Kunst in Verbindung gebrachten Gemeinegesanges, und es rechtfertigt sich dadurch die Vermuthung, daß Ravenscroft die Hauptquelle dafür geblieben sei, daß man ihn weiter ausgebeutet habe, mindestens auf dem von ihm angebahnten Wege geblieben sei.

Was mir von englischen geistlichen Singbüchern späterer Zeit bekannt geworden ist, scheint diese Voraussetzung zu rechtfertigen.

Das wahrscheinlich älteste Buch dieser Art, sauber in Kupfer gestochen, scheint noch aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts herzurühren; da ihm die Jahrzahl fehlt, kann darüber nichts mit Bestimmtheit behauptet werden. Es führt den Titel: „Erlesene Psalmen und Hymnen, zum Gebrauch der Pfarrkirche und Kapellen des Bezirks von St. James, mit dreistimmigen Melodieen", und wurde mit dem Common prayer book zusammen gebunden verkauft, *) war also kirchlichem Gebrauche bestimmt. Es enthält 55 Abschnitte aus verschiedenen Psalmen, in Lieder gebracht; das Te Deum, Benedicite, und die Klage eines Sünders (Lamentation of a sinner), wie sie auch in dem beschriebenen Sternholdschen Psalmbuche vorkommen. Dazu werden 16 Melodieen zu beliebigem Gebrauche geboten, nach Beschaffenheit der Strophen den einzelnen Liedern anzupassen; zu drei Stimmen, von denen die beiden höheren

*) Select Psalms and Hymns for the use of parish church and chapels belonging to the parish of St. James, Westminster. With proper tunes in three parts.

London, printed for the company of stationers, and sold by B. Creake at the Rose in Jermyn street St. James, where they may be had bound up with common prayers of different sizes.

mit dem Violinschlüssel bezeichnet sind, der jedoch ohne Zweifel bei der zweiten den Umfang des Tenors ausdrücken soll. Daß sie — mit Ausnahme des Tonsatzes — zum Theil mindestens aus Ravenscroft entlehnt seien, zeigen die Überschriften: **S[t]. Davids, Canterbury, Southwell, Windsor**, die Namen derjenigen, die Burney als von diesem Tonsetzer herrührend nennt. Die Quelle der übrigen: **Rochet-, London-, Exeter-, Martyrs-, S[t]. James-, York-, Norwich-, S[t]. Mary's-, Savoy-, Stepney-, Jersey-, Charenton-tune** vermag ich nicht anzugeben.

Reichhaltiger noch ist eine zweite Sammlung von Psalmweisen, die zu Glasgow bei Johann Cunningsham erschien, und im Jahr **1831** zum zweitenmale aufgelegt wurde. Sie ist überschrieben: Parochial-Psalmodie; Sammlung der beliebtesten Psalmweisen von den ausgezeichnetsten Tonsetzern, worin auch einige eigends für dieses Werk gesetzte Melodieen enthalten sind; das Ganze in der Harmonie durchgesehen und theilweise neu eingerichtet, für vier Stimmen mit Begleitung des Pianoforte und der Orgel, unter Beifügung einer Reihe vorbereitender Unterweisungen in der Kunst des Gesanges. Von **J. P. Clarke**, Musikdirektor der St. Georgen-Kirche zu Glasgow, und Lehrer des Pianofortespiels und Gesanges. *)

---

*) II[d] Edition. Parochial Psalmody; a new collection of the most approbed Psalm-tunes, from the most eminent composers. Including several original tunes, composed expressly for this work. The whole of the Harmony has been revised and in part newly arranged, for four voices, with an accompaniment for the pianoforte or organ. To which are prefixed a series of initiatory lessons in the art of singing, by J. P. Clarke, leader of the music S[t]. Georges Church, Glasgow, and professor of the pianoforte and singing. Glasgow, published by John Cunningshame, bookseller, 12. Queen Street, 1831.

Der Melodieen dieses Buches sind acht und achtzig, aber nicht bestimmten Liedern angeeignete. Sie werden vielmehr als Gesangformen zur Auswahl geboten für vier Strophengattungen. Die erste derselben, als gewöhnliches Maaß (Common measure) bezeichnet, kommt einfach (4zeilig) und verdoppelt (8zeilig) vor, unter allen am häufigsten: in 56 melodischen Formen. Auch ist sie, einfach und verdoppelt, die vorwaltende des Sternholdschen Psalmbuchs: in 34 Fällen als verdoppelte, in einem als einfache. Sie zeigt eine zwei- oder viermalige Folge einer acht- und einer sechssylbigen iambischen Zeile, wie dieselbe bei Gelegenheit des obengenannten Psalmbuchs zuvor beschrieben ist. Die zweite dieser Strophengattungen ist long measure oder metre, lange Strophe genannt, und findet sich ebenfalls einfach (in vier achtsylbigen Zeilen) oder verdoppelt (in deren acht), doch minder häufig als die vorhergehende, in nur 17 Fällen. In beiden Formen, als acht- und vierzeilige, erscheint auch sie, wie in Sternholds Psalmbuche, so in dem deutsch-evangelischen Kirchengesange, und auch hier ist auf das früher Gesagte hinzuweisen. Die dritte Strophengattung, kurze Strophe (short measure) genannt, stellt die Folge von vier sechssylbigen iambischen Zeilen dar, und kommt zwar als achtzeilige von drei Jamben bei Sternhold vor, nicht aber als vierzeilige, ist auch dem deutsch-evangelischen Kirchengesange gänzlich fremd, wie sie denn in unserem Buche überhaupt nur sechsmal erscheint. Die besondere Strophe endlich (peculiar measure) findet nur einmal (eben wie bei Sternhold) ihre Stelle in unserem Buche (im 148sten Psalme), und wird im evangelisch-deutschen Kirchengesange nicht angetroffen. Sie ist eine achtzeilige iambische; in ihrer ersten Hälfte erscheinen vier Zeilen zu drei Jamben, in ihrer letzten eben so viel zu zweien. Den 80 Melodieen für die Psalmen folgen dann noch, als ihren Liedern eigends angehörig, 3 zu

Doxolgieen (kurzen Lobsprüchen auf die h. Dreieinigkeit am Schlusse der Psalmen), 3 zu Sanctus, und 2 zu Schlußgesängen (Dismissions).

In seinen Strophen ist, wie wir sehen, der englische geistliche Liedergesang nur dürftig ausgestattet, dem Reichthum des deutschen, ja auch des französischen gegenüber. In jenem ersten kommt es wohl vor, daß, wenn eine allgemein anmuthende Weise für ein geistliches Lied entlehnt wird, sie dem Baue seiner Strophe sich fügen muß, so daß jenes völlig unversehrt bleibt, und nur die Singweise, doch unter möglichster Bewahrung ihres ursprünglichen Gepräges, umgestaltet wird. Nicht so im englischen. Hier muß das Lied der Melodie sich fügen, die höchstens durch Theilung einer Note eine Änderung erfährt; während einzelne Worte, ja ganze Zeilen des Liedes wiederholt werden müssen, damit dieses nach der Singweise sich strecke, wodurch denn, wie leicht zu ermessen ist, auch seine Strophe zerstört wird. So muß das lange Maaß — wie wir gesehen, ein vierzeiliges von je vier Jamben in jeder Zeile — sich der Melodie von Luthers Liede: „Nun freut euch lieben Christeng'mein" bequemen (N. 54), derjenigen, die wir gewöhnlicher nach B. Ringwalds Lied: „Es ist gewißlich an der Zeit" zu nennen pflegen. Nun ist deren Lied ein siebenzeiliges, in seinem Aufgesange von je einer acht- und siebensylbigen, in seinem Abgesange von zwei acht- und einer siebensylbigen iambischen Zeile. In sie zwängt sich die „lange Strophe" dadurch ein, daß die ersten zwei Zeilen des Liedes den beiden des Aufgesanges der Melodie ohne deren Wiederholung sich anschließen, wodurch die Melodie zu einer fünfzeiligen wird; daß in der zweiten und letzten der vorletzte Ton, durch die vorgehaltene Sexte in zwei getheilt, die siebensylbige Zeile zu einer achtsylbigen umschafft; daß endlich die vierte Zeile des Liedes zu der letzten der Melodie wiederholt

wird. So müssen in N. 37. (Knutsford) die beiden letzten Zeilen des, dem gewöhnlichen Maaße angehörenden Liedes wiederholt werden, damit es in die Melodie hineinwachse; in N. 41. (Devizes) aus gleichem Grunde die letzte; in N. 48. (Holingbourn) die zweite und vierte, der Wiederholung einzelner Worte zu geschweigen; in N. 55. (Portuguese Hymn) langer Strophe, die letzte; in N. 63. (Waltham) gleicher Strophe, sogar die zweite, dritte und vierte *c. Ein inniges Verhältniß zwischen Melodie und Lied kann hiebei nicht stattfinden, um so weniger, als die Wahl jener, nach Maaßgabe der darüber angemerkten Strophengattung, und unter Bezeichnung der Stellen, wo der Anbequemung halber Wiederholungen eintreten müssen, dem Belieben eines Jeden anheimgestellt ist. Damit jedoch hiebei nicht zu auffallend gegen den Inhalt der Psalmlieder verstoßen werde, giebt das Buch auf seinen ersten Blättern einige Andeutungen, um die Wahl zu leiten, und den Wortausdruck dem der Singweise übereinstimmend zu erhalten. *) So fünf Strophen mannichfachen Inhalts für das gewöhnliche Maaß in einfacher, und eine in verdoppelter Form, unter welche dann die Nummern der Melodieen gesetzt sind, die jenem Inhalte die gemäßesten sind; zwei dergleichen eben so für das einfache lange, und eine für dessen Verdoppelung; zwei endlich für das kurze, und eine für das besondere Maaß. Damit ist nun freilich für das Bedürfniß und für den Anstand gesorgt, auch die Vorliebe für eine und die andre beliebte Singweise daneben wahrgenommen, damit sie, wohl oder übel, Eingang finde in den Gemeinegesang; allein jenes frisch-lebendige Verhältniß zwischen den Liedern und den für sie entlehnten oder neugeschaffenen Weisen, dessen wir im deutsch-evangelischen

*) Words designed to be sung to the tunes in this collection.

Kirchengesange uns erfreuen, begegnet uns nirgends in dem englischen.

Fünf und sechzig dieser Melodieen sind mit dem Namen ihrer Urheber bezeichnet, und haben daneben noch andre, meist von Städten und Kirchen entlehnte Benennungen; die übrigen 23 nur diese letzten, von denen wir in dem Vorangehenden gelegentlich schon einige Beispiele gaben. Viele Namen der Sänger sind bekannte, und sie dienen uns als Leitfaden, die Zeit der Entstehung der von ihnen geschaffenen Singweisen mindestens ungefähr zu bestimmen. Demnach erscheinen ihrer sechs als dem sechzehnten Jahrhunderte angehörig: N. 54, die Weise des genannten lutherischen Liedes, als „Luthers Hymn" bezeichnet; N. 30, dem Dr. Harrington (1514) zugeschrieben; N. 56, dem 1529 gebornen John Hall; N. 53, wiewohl mit Unrecht, Claudin le Jeune, der in dieser Melodie (des Liedes: „Herr Gott dich loben alle wir", und des 134sten der französischen Psalme) nur eine schon vor ihm vorhandene mehrstimmig behandelte; N. 3, Guillaume Franc, dem angeblichen Sänger der calvinischen Psalmlieder beigemessen (1552); N. 63, dem D. Parsons, der um 1563 blühte. Sieben rühren aus dem siebzehnten Jahrhunderte her: N. 85. (das zweite Sanctus) von Dr. O. Gibbons (1581—1625); N. 11. (Martyrdom) von Wilson (1595—1673); N. 14. (S. Davids) von Ravenscroft (1621) den wir zuvor bereits kennen gelernt haben; N. 23. und N. 40. (Walsal, Stroudwater) von Purcell (1658 bis 1695); N. 41. (Devizes) von dem 1678 gestorbenen Tucker; N. 45. (Dundee) endlich von Kirby (1661). Unverändert besitzen wir schwerlich, weder diese Melodieen selbst, noch deren Harmonie; daß diese letzte übersehen, und zum Theil erneuert worden, sagt schon das Titelblatt, und die Form in der die Singweisen selbst erscheinen, trägt nicht minder die Spuren späterer,

ausgleichender Hand; beides im Vereine läßt nur in wenigen Zügen noch das ältere Gepräge erkennen, und wir würden sie an diesen schwerlich unter den übrigen als früherer Zeit angehörende herausfinden. Acht und zwanzig stammen aus dem 18. Jahrhunderte, und sind mit den Namen großer deutscher, italienischer, englischer Tonsetzer bezeichnet: Händel, Haydn, Jomelli, Dr. Croft, Arnold, Greene &c., doch nur bei einer dieser Melodieen ist die Quelle angegeben, woher sie stammt: bei N. 12. (Messiah überschrieben) wo die Hauptzüge der Arie: „Ich weiß daß mein Erlöser lebt" in eine liedförmige Weise verwoben sind. Eben so hat der Herausgeber unseres Buches, J. P. Clarke in N. 61. (St. Georges Glasgow) für die Melodie eines Liedes über den 19. Psalm, in welchem das gewöhnliche Maaß verdoppelt erscheint, eine Stelle aus dem Schlußchore des ersten Theiles von Haydns Schöpfung benutzt: „In alle Welt ertönt das Wort, jedem Ohre klingend, keiner Zunge fremd" und für das erste Schlußlied (Dismission, N. 87) giebt er uns die Melodie des österreichischen Volksgesanges: „Gott erhalte Franz den Kaiser" deren Sänger derselbe große Tonkünstler ist. Vier und zwanzig sind mit Namen bezeichnet, die bisher als Tonkünstler außerhalb England noch nicht bekannt geworden sind: Dr. Wheal, Madan, Milgreve, Nathiel, Heighington &c. von denen wir, weil sie noch keinen festen Ruf gewannen, vermuthen, daß sie dem 19. Jahrhunderte angehören; unter ihnen befindet sich auch der des Herausgebers, J. P. Clarke, der fünf Melodieen zu dem Ganzen beigesteuert hat. Was endlich diejenigen drei und zwanzig betrifft, deren Überschriften nur Städtenamen nennen — Petersborough, Old London, Shrewsbury, Suffolk &c. — oder Namen von Kirchen — St. Cecilia, St. Margaret &c. — oder auf fremden Ursprung deuten — Portuguese Hymn, Sicily, Irish — oder endlich ihre Bestimmung

bezeichnen — **Communion, Doxology, Dismission** — so fehlt es hier an jedem sicheren Kennzeichen der Zeit ihres Entstehens. Vier unter ihnen sind weicher, die übrigen neunzehn harter Tonart; nur in je einer von jenen und diesen (**N. 44, Burford; N. 33, Compton**) erscheinen phrygische Anklänge, immer jedoch nicht mit Sicherheit auf höheres Alter deutend. Die meisten Melodieen harter Tonart haben etwas Marschhaftes, und lassen dadurch auf weltlichen Ursprung schließen; weiter gehende Schlüsse wären nicht gerechtfertigt. Dreitheiliger Takt kommt in zwei Weisen weicher Tonart und in sieben harter vor; auch dadurch ist ein sicherer Anknüpfungspunkt für Altersbestimmung nicht zu gewinnen. Allerdings erscheint im Allgemeinen der dreitheilige Takt in unserem Melodieenbuche nicht so selten, als in dem über hundert Jahre ältern Ravenscrofts; er eignet im Ganzen 38 Melodieen, wenig minder als der Hälfte aller, wovon jedoch nur e i n e urkundlich dem 16. Jahrhundert angehört (**N. 30, Harrington**), und z w e i dem 17ten (**N. 11, Martyrdom** von Wilson, **N. 14, Stroudwater** von Purcell); so daß er am häufigsten in denen der s p ä t e r e n Zeit sich finden würde, wenn wir die Gewißheit hätten, daß die mit den Namen unbekannter Meister bezeichneten, oder einer solchen Bezeichnung ganz entbehrenden Weisen eben d i e s e r Zeit angehörten. Dann aber hätten wir schon gefunden was wir suchten; so lange wir noch danach forschen, erwächst uns dadurch keine bestimmtere Voraussetzung. Rhythmischen Wechsel in den älteren Singweisen anzutreffen durften wir bei der eingestandenen Überarbeitung derselben nicht voraussetzen; er ist aber auch ursprünglich bei denen nicht vorhanden, die wir in ihrer Urgestalt kennen.

Über die Art der Aufzeichnung der Tonsätze in Clarke's Melodieenbuche findet sich zu bemerken, daß die Singweise allezeit auf dem dritten der vier Systeme, unmittelbar über dem bezif-

ferten Basse steht, um sie bequem auf dem Clavier spielen zu können. Auf dem obersten Systeme steht der Tenor, auf dem zweiten der Alt, im Violinschlüssel beide, aber in der tieferen Octave auszuführen. Mit dem zuvor beschriebenen älteren Melodieenbuche hat das Clarkesche fünf Singweisen gemeinschaftlich: Martyrs (N. 11, Wilson) St. Davids (N. 14, Ravenscroft) London (N. 7, Dr. Croft) St. Mary's (N. 27, Rathiel); der Mehrzahl nach dem 17. Jahrhundert angehörige, durch längeren Gebrauch also wahrscheinlich allgemeiner verbreitete. Noch mehre theilt es mit einem späteren Singebuche, das vielleicht aus ihm geschöpft hat, da es mit geringen Abweichungen im Rhythmus und Gesange, dergleichen nur zwei vorkommen, ihm völlig übereinstimmt. Es ist einem 1842 zu Edinburg gedruckten neuen Testamente, an das sich eine metrische Übersetzung der Psalmen schließt, als besondere Beigabe für diese letzten angehängt, mit der Überschrift: Beauties of sacred melody. Dieses Singebuch giebt 43 Melodieen, nur vom Basse begleitet, und unter diesen 27 die auch das Clarkesche enthält, 19 aber ganz neue, mit zum Theil seltsamen Bezeichnungen: Mount Sinai (N. 5) Jackson (N. 14) Artaxerxes (N. 22) ꝛc. die, wenn sie nicht willkührlich gewählt sind, auf einen unbekannten, aus ihnen selbst nicht zu deutenden Zusammenhang schließen lassen. Nur bei einer gleichnamigen: St. Georges (N. 7, 61) erscheint völlige Verschiedenheit; Clarke hat hier eine ganz neue Melodie erfunden, in die er, wie schon bemerkt, einige Züge aus Haydn's Schöpfung verwob, während das jetzt besprochene Singebuch die alte Singweise beibehielt, die sich der des Liedes: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" von Nicolaus Herrmann nähert. Auch hier finden sich Beziehungen zu jener älteren Melodieensammlung: fünf der dort erscheinenden Singweisen: N. 8 St. Davids, N. 16 Martyrs, N. 23 New London, N. 17 York, N. 40 St. James

begegnen uns hier wieder, deren erste drei auch bei Clarke vorkommen. Burney's Versicherung: daß die wenigsten der englischen Psalmweisen allgemeine Geltung gefunden, daß sie selten über die nächste Umgebung des Ortes ihrer Erfindung hinausgekommen, und der Regel nach nur örtlich in Gebrauch geblieben seien, scheint demnach nicht unbedingt glaubwürdig, und in seiner Abneigung gegen allgemeinen Kirchengesang begründet zu seyn.

Bis eine selbständige, gründliche Forschung an Ort und Stelle mich befähigt, ein vollständigeres Bild der Schicksale und der Beschaffenheit des englischen Kirchengesanges zu gewinnen, möge dieses genügen, wie ich es nach den Mitteln die mir gewährt waren, zu entwerfen vermochte. Soviel indeß glaube ich jetzt schon behaupten zu dürfen, daß der Kirchengesang der Engländer um Vieles nicht die Bedeutung für die gesammte Tonkunst und deren lebendige Entwicklung besitzt als der unsrige. Die Dürftigkeit seiner Strophen, die vielleicht schon zu Ravenscrofts Zeit auf jene vier Strophen beschränkt waren, welche auch in Sternholds Psalter die gangbarsten, in unseren Tagen die unbedingt vorherrschenden sind, giebt seinen Melodieen eine Einförmigkeit, die höchstens durch die Verdoppelung jener Strophen unterbrochen wird, oder durch Entlehnung fremder Weisen, die aber, ihnen willkührlich angepaßt, sie zerstören, während auch die Lieder selbst, durch bedeutungslose Wiederholung einzelner Zeilen und Worte, ihre beste Kraft einbüßen. Von lebendiger Umgestaltung des Weltlichen in geistlichem Sinne findet sich nirgend eine Spur, wir erblicken nur ein Zusammenraffen, ein Besitznehmen von angenehmen Gesangformen, die den Liedern denen sie gesellt werden selten durch innere Beziehung verwandt, zu bloßem, äußerlich ihnen angelegten Schmucke werden. Es quillt kein frisches neues Leben in

ihnen hervor; in dem Vereine des Liedes und der Singweise, wie sie, wenn auch nicht unmittelbar für einander geschaffen, einander doch zu inniger Vermählung begegnen, begrüßt uns nicht das Wiederfinden des nur äußerlich getrennt Gewesenen, einander innerlichst aber Angehörigen; es ist Eines dem Andern zugetheilt mit Wahrung des Anstandes, zu angenehmer Gesellschaft, in der man sich behaglich befindet. Fragen wir aber wie es doch zugehe, daß bei einem Volke das auf so vielen andern Gebieten durch bildungskräftiges Schaffen sich auszeichnet, dasselbe eben auf demjenigen vermißt werde, wo bei dem religiösen Sinne der dort in der Mehrheit lebt, es am ersten zu erwarten gewesen wäre? so kann die Beantwortung dieser Frage nur durch Erforschung des Bildungszustandes der Tonkunst in England um die Zeit der Kirchenreinigung, des Verhältnisses des Volks zu derselben, und seiner späteren Schicksale, wodurch jenes Verhältniß seine gegenwärtige Gestalt gewann, gründlich vorbereitet werden; eine Forschung, die mit voller Kraft geführt werden muß, und der ich mich nicht gewachsen fühle, so lange ich der Bedingungen ermangle, unter denen ein sicherer Erfolg von derselben zu hoffen ist.

XII.

Kirchengesang in Holland.

Bei dem Kirchengesange der Holländer haben wir zu unterscheiden zwischen dem der lutherisch gebliebenen Gemeinen, derjenigen, die an der unveränderten augsburgischen Confession festhalten, und der reformirten, die den Aus-

sprüchen der Dordrechter Synode anhängen. Der Psalter bildet bei den Einen und den Andern den Hauptheil, die Grundlage ihres Kirchengesanges, aber in ganz verschiedenem Sinne.

Die ersten Spuren eines geistlichen Volksgesanges in den Niederlanden erscheinen uns in jenen 1540 zu Antwerpen gedruckten Souter liedekens, einer vlaemischen Übersetzung des Psalmbuches unter Beifügung mehrer Lobgesänge des alten, so wie aller des neuen Testaments, desgleichen einiger späteren Lehr- und Loblieder. Die Mehrzahl derselben ist auf die Melodieen bekannter Volkslieder, nach deren Strophen sie gedichtet sind, nicht allein verwiesen, sondern diese sind daneben noch vollständig mit abgedruckt, und eben dadurch gewann dieses Buch eine so große Beliebtheit, daß noch bis zum Schlusse des Jahrhunderts neue Ausgaben desselben erschienen sind. Von den dreistimmigen Tonsätzen des Clemens non Papa über diese Singweisen haben wir in einer frühern Abhandlung berichtet, und zugleich die Gründe dargelegt, weshalb dieses Melodieenbuch als ein kirchliches in den Niederlanden keine Wurzel habe fassen können. Unwahrscheinlich aber ist es, daß bei heimlichen Versammlungen der Anhänger der neuen Lehre um die Zeit der gegen sie gerichteten Verfolgungen, eben der Gebrauch jener ursprünglich weltlichen Melodieen die Verfolger über den Inhalt des Gesungnen habe täuschen sollen, da jenes Psalmbuch in der einen und andern Gestalt ein öffentlich unter dem Privilegium der Regentschaft erschienenes, einem Jeden bekanntes war, eine solche Täuschung also unmöglich fiel.

Während des nach dem Abfalle der nördlichen Provinzen später ausgebrochenen Krieges, im Jahre des zu Utrecht geschlossenen niederländischen Staatenbundes, 1579, erschien aber zu Antwerpen, der thätigsten und mächtigsten Theilnehmerin an

diesem Bunde, die, von der spanischen Herrschaft losgerissen, allen drei Formen des christlichen Bekenntnisses unbedingte Glaubensfreiheit gewährte, eine neue Übersetzung des vollständigen Psalters durch Willem van Haecht — später van Haagt geschrieben — in niederdeutschen Versen, zu Melodieen deutscher lutherischer Kirchenlieder. Von da an, scheint es, beginnt der kirchliche Gebrauch der Psalmlieder in den nördlichen Provinzen mit Einschluß Antwerpens, woselbst vier Jahre später, 1583, eine zweite Ausgabe dieses Buches an das Licht trat. Daß die nachfolgenden Ausgaben desselben (1618, 1634, 1641) in Amsterdam herauskamen erklärt sich durch die 1585 erfolgte Eroberung Antwerpens, welche mit der spanischen Herrschaft zugleich die ausschließende Berechtigung des Katholicismus zurückführte. Nun folgt an dem neuen Verlagsorte eine Reihe von Ausgaben dieses Psalmbuches, 1647, 1654, 1671, 1672; in dem erstgedachten Jahre erschienen sogar deren zwei bei verschiedenen Verlegern: die eine bei Jan Jannsen, die andre bei Dirck Meyer, beide mit einem Anhange von „Lobgesängen, Hymnen und geistlichen Liedern vieler treflicher Lehrer und gottseliger Männer, wie die Gemeinen unveränderter Augsburgischer Confession in den Niederlanden sie (neben den Psalmen) zu singen gewohnt seyen, aus verschiedenen Gesangbüchern erlesen, übersetzt, und nach Ordnung der Jahreszeit zusammengestellt". Die Ausgabe Dirck Meyers rühmt sich, diesen Theil des Buches um einige geistliche Lieder vermehrt zu haben, woraus zu schließen ist, daß auch frühere Ausgaben schon einen solchen Anhang neben dem Psalter enthielten, was ich mit Bestimmtheit nicht versichern kann, da ich dieselben nicht gesehen habe.

Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts ging mit diesem Buche eine Veränderung vor. Ein Theil der von Willem van

Haagt übersetzten Psalmen hatte aus Unbekanntschaft mit ihren älteren Melodieen nicht in der Kirche gebraucht werden können, man hatte sich deshalb auf eine geringere Anzahl derselben beschränken müssen, die nicht die Hälfte des ganzen Psalters erreichte, wie wir später sehen werden. **Jan van Duisberg**, Bürger und Kaufmann zu Amsterdam, hatte daher jene Psalmen aufs neue in Verse gebracht, und sie bekannten Melodieen angepaßt, um dem obwaltenden Bedürfnisse zu begegnen. Auf seine Bitte wurde ihm von den Staaten Hollands und Westfrieslands am 7. Januar 1688 wegen Herausgabe derselben als Theils eines neuen kirchlichen Gesangbuches ein Privilegium ertheilt, und nun beginnt von diesem Jahre ab eine Reihe neuer Ausgaben des niederländischen Psalters „zum Gebrauche der Gemeinen des unveränderten Augsburgischen Glaubensbekenntnisses, in alten und neuen Reimen; die alten begreifend die von Alters her gebräuchlichen Psalmen, vormals durch Willem van Haagt gereimt: die neuen alle die außer Gebrauch gebliebenen Psalmen, nachmals von ihren unbekannten auf bekannte Kirchengesangweisen gestellt und gereimt durch Jan van Duisberg." Einen Anhang bildeten wieder die gewohnten Geistlichen Lieder, „mit einigen neu gebilligten Liedern vermehrt." Dieses Buch pflanzt sich nun durch mehrere Ausgaben — 1701, 1703, 1724, 1726, 1734, 1761 rc. — fort, und ist noch jetzt bei den lutherischen Gemeinen Hollands in Gebrauch.

Acht und achtzig Psalmen hat Jan van Duisberg für dieses Buch neu in Verse gebracht, und auf bekannte Weisen gerichtet; *) meistens solche, die bereits in dem Anhange geistlicher

---

*) Ps. 2^b. 10. 11. 18. 19. 21. 33. 35. 36. 38. 44. 45. 47. 50. 52. 56. 57. 58. 60^b. 61. 63. 64. 65. 66. 68. 69. 70—72. 73^b. 75. 76. 77^b. 78. 80—101. 105—115. 120—123. 126. 127. 129. 131—135. 138. 140—149.

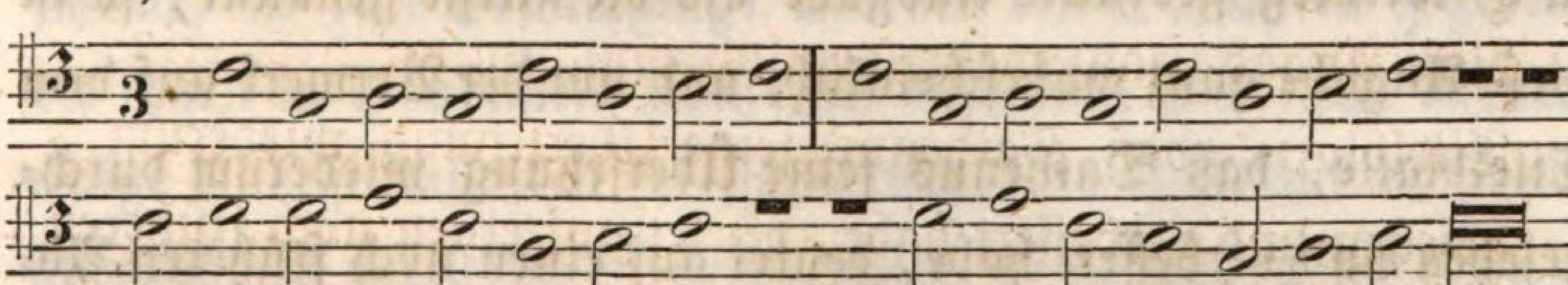
Lieder enthalten gewesen waren, und durch ihn Anklang gefunden hatten, *) hier aber aufs neue, selbst wiederholt, den neuen Psalmliedern vorgedruckt sind. Mit Einschluß dieser sind im ganzen Psalter 52 Liedern ihre Weisen beigefügt, deren Gesammtzahl jedoch nur 44 beträgt, weil deren acht mehrmals vorkommen; von diesen 44 gehören zwölf den umgedichteten Psalmliedern. Den älteren unter ihnen hat Duisberg zuweilen noch ein neues von ihm gedichtetes oder übertragenes beigefügt (Ps. 2. 60. 73. 77.); aber auch jene erscheinen nicht selten in doppelter Fassung des Gedichts wie der Melodie, nach Sitte älterer deutscher Lieder- und Melodieenbücher (Ps. 23. 25. 31. 51. 103. 124. 128.). Ein großer Theil dieser Psalmlieder wie der des Anhangs sind aus dem Hochdeutschen in das Niederdeutsche nur übertragen, ja, soweit es die geringe Verschiedenheit der Formen und der Redeweise beider, aus gemeinsamer Wurzel entsprossener Sprachen vergönnte, mit denselben Worten wiedergegeben. Eben dasselbe ist der Fall mit den dem Psalter angehängten 125 Liedern, denen 78, (doch nicht wiederholt zu mehren unter ihnen abgedruckte) Melodieen beigegeben sind. Noch in der Ausgabe von 1701 erscheinen hier, eben wie in dem Psalmbuche, diese Melodieen in ursprünglicher, unverfälschter Gestalt, mit rhythmischem Wechsel und in dreitheiligem Takte, während am Schlusse des 17ten und im Beginne des 18. Jahrhunderts in deutschen Gesangbüchern Beides bereits verschwunden war, jener unbedingt, dieser überall, wo er durch

*) Ps. 38. (L. 72.) 45. (L. 76.) 60 b. (L. 63.) 72. (L. 99.) 80. (L. 107.) 99. (L. 96.) 110. (L. 53.) 113. (L. 20.) 114. (L. 46.) 126. (L. 124.) 134. (L. 32.) Eine Ausnahme machen nur die Weisen des 107. und 149. Psalms, die bei dem 103ten und 118ten im Psalter bereits angewendet worden waren, und die dem 42sten der calvinischen Psalmen entlehnte, auf den 77sten (2. Gedicht) und 106ten dieses lutherischen Psalters übertragene Melodie.

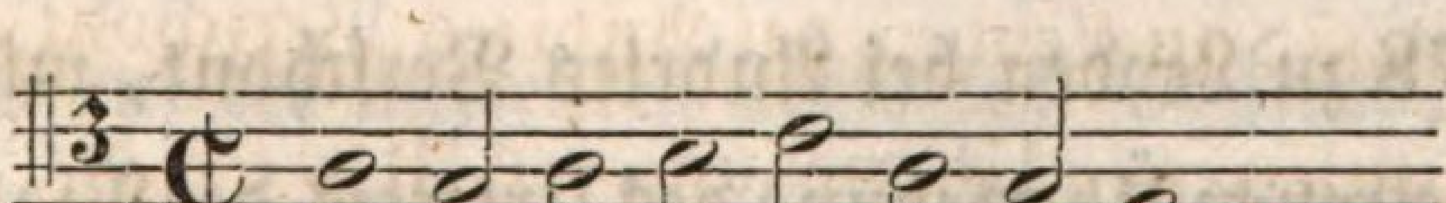
das Maaß des Liedes nicht dringend geboten war. Als Besonderheiten sind zu bemerken, daß das 24. Lied (Vom Himmel hoch da komm ich her) eine ungewöhnliche Melodie dreitheiligen Taktes zeigt; *) daß Luthers Lied: „Sie ist mir lieb, die werthe Magd" (N. 77.) einer Umbildung der Melodie des weltlichen Gesanges: „Ach Lieb' mit Leid" angeeignet ist, die in der ersten Zeile am weitesten von der ursprünglichen abweicht, während sie in den folgenden sich ihr wiederum nähert; **) daß in der schönen Melodie des Liedes: „Herr Christ der einig' Gotts Sohn" die Rückung in der letzten Zeile des Auf= und des Abgesanges durch Umstellung ausgeglichen ist; ***) daß endlich die Weise des Liedes: „Wacht auf ihr Christen alle" von der Gestalt, die in dem Hamburger vierstimmigen Melodieenbuche von 1604 ihr eignet, dadurch abweicht, daß sie hier durchaus in geradem Takte sich bewegt, ohne rhythmischen Wechsel.

Drei und zwanzig Strophenformen enthält das Psalmenbuch, von denen 14 ihm mit den Liedern des Anhanges gemeinschaftlich sind; unter ihnen kommen die 4zeilige des Liedes: „Vom Himmel hoch" 2c. die 7zeilige: „Es ist das Heil uns kommen her", die 8zeilige: „Durch Adams Fall" am häufigsten
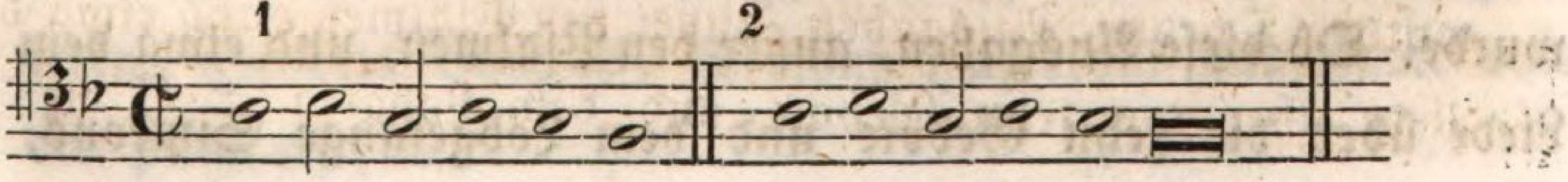
*)



**)



u. s. w.

***)



vor, mit wechselnden melodischen Formen. In Mannichfaltigkeit der strophischen und melodischen Formen kommt demnach der holländische lutherische Psalter ungefähr dem des Dr. Cornelius Becker gleich, den Seth Calvisius mit vierstimmigen Tonsätzen über bekannte Kirchenweisen schmückte: dieser enthält 43 melodische und 29 strophische Formen, jener 44 der ersten, 23 der anderen Art. Außer jenen 14 hat das Liederbuch noch 30 ihm eigene Strophen, von denen 29 nur in einer melodischen Form vorkommen, und nur eine in zweien (Lied 44, 114). Zwölf Gloria, als Doxologien den Psalmliedern anzuhängen, und auf die Strophen bestimmter unter denselben gerichtet, beschließen das Ganze.

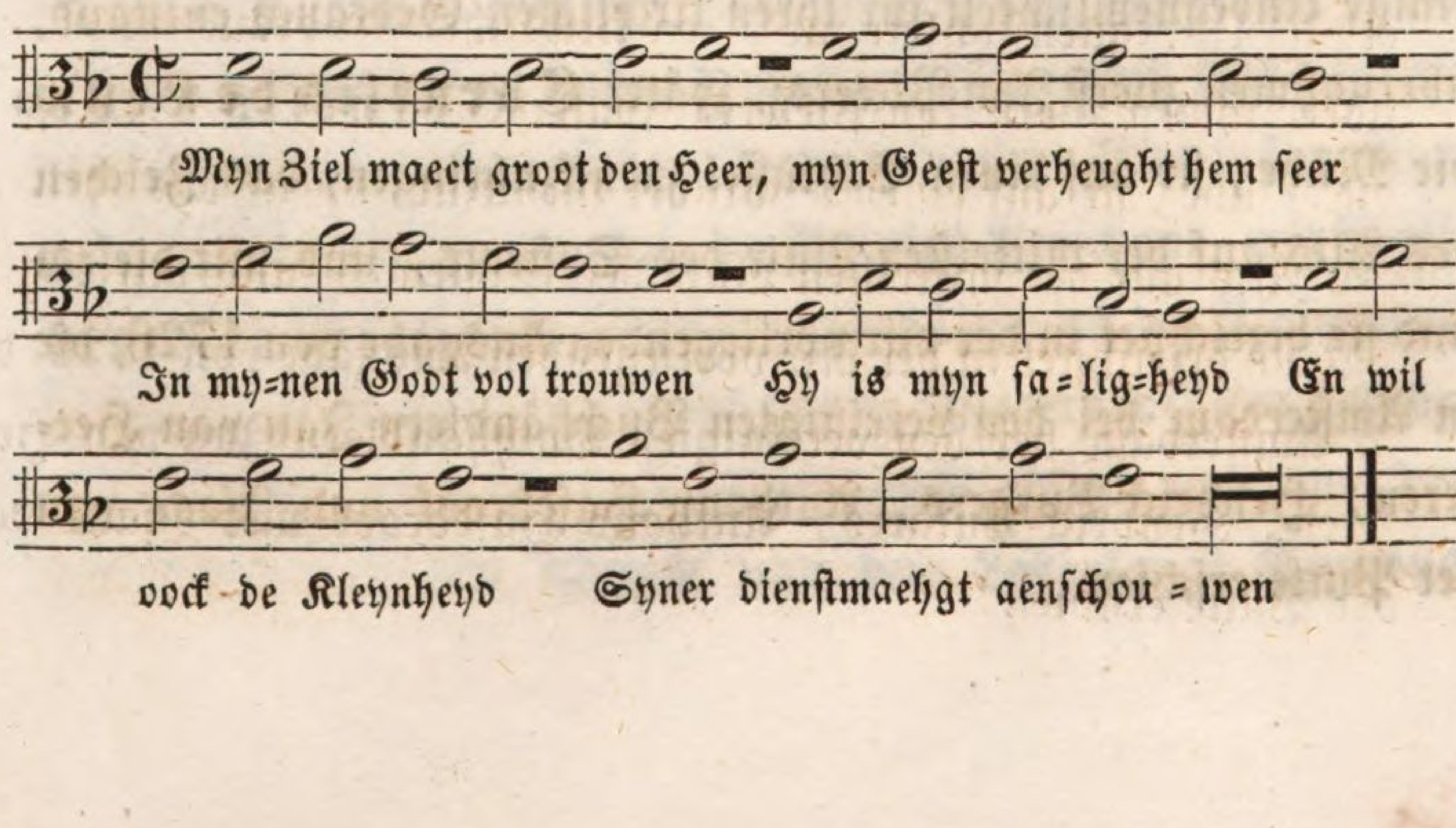
Dem lutherischen Psalter in holländischer Sprache steht der reformirte gegenüber; in ähnlicher Art wie dem Psalter Cornelius Beckers der Lobwassersche. Das vollständige durch Clement Marot und Theodor Beza übertragene französische Psalmbuch erschien zuerst 1562 zu Lyon; vor diesem Jahre also kann dessen Übersetzung in holländische Reime durch **Petrus Dathenus** nicht vollendet gewesen seyn, und es rechtfertigt sich die Annahme, daß seine früheste Herausgabe einige Jahre später erfolgt seyn werde. Wird uns nun eine im Jahre 1568 zu Heidelberg gedruckte Ausgabe als die älteste genannt, so ist diese Angabe ganz wahrscheinlich, und nur der Vermerk auf dem Titelblatte, daß Dathenus seine Übersetzung wiederum durchgesehen und verbessert habe, deutet auf einen noch früheren Abdruck, worüber uns keine sichere Kunde beiwohnt. Eine spätere Ausgabe erschien 1578 zu Leyden bei Andries Verschont, mit Beifügung einer wortgetreuen Übersetzung des Urtextes der Psalmen am Rande, wie sie auch in nachfolgenden Wiederabdrücken gegeben wurde. Ob diese Ausgaben, außer den Psalmen, und etwa dem Liede über die zehn Gebote und dem Lobgesange Simeons,

welche in den vollständigen Ausgaben des französischen Psalters stehen, auch noch die anderen evangelischen Lobgesänge und Katechismuslieder enthalten haben, welche spätere Wiederabdrücke geben, muß ich unentschieden lassen, da ich jene beiden Ausgaben aus dem 16. Jahrhunderte nicht durch eigene Anschauung kenne. Die Nichterwähnung jener Gesänge auf dem Titelblatte entscheidet darüber nicht, denn diese Angabe fehlt auch bei einem späteren, zu Amsterdam 1620 erschienenen Wiederabdrucke, der sie dennoch enthält. Seitdem kamen mehrere Ausgaben, meist zu Amsterdam (1656, 1658, 1660, 1662, 1676, 1761) davon heraus, aber auch zu Hoorn (1666), Dordrecht (1668), Haarlem (1775), und dieser in das Niederländische gebrachte französische Psalter mit seinen Singweisen wurde ausschließendes Kirchengesangbuch der holländischen Reformirten, wie jener andere es den streng calvinistischen Franzosen und Schweizern geworden war. Die Melodieen sind die den Tonsätzen Goudimels und Claudins Lejeune zu Grunde liegenden: alle ebenerwähnten Ausgaben beschränken sich auf deren einfache Mittheilung ohne mehrstimmigen Tonsatz, und sie sind dort bald nur den Psalmliedern vorgedruckt, bald (wie dieses häufiger der Fall ist) allen Strophen derselben untergelegt. Früher waren sie, wie es scheint, in dem Tonumfange und mit den Schlüsseln gegeben, die ihnen in Goudimels Tonsätzen eigneten; weil nun dadurch einige Unbequemlichkeit für ihren kirchlichen Gebrauch entstand, übernahmen zuerst Jan Pietersz, später **Cornelis de Leuw** die Mühe, sie auf einen Schlüssel zurückzubringen, das Zeichen des Alts auf der mittelsten Linie des Systems, und mit diesem sind sie bezeichnet in der mir vorliegenden Ausgabe von 1726, die in Amsterdam bei den vereinigten Buchhändlern Jan van Heekeren, Hendrick Burgers, Anthony Hasebroek und Isaac van der Putte erschien.

Voran stehen in dieser, dem holländischen neuen Testamente angehängten Ausgabe die 150 Psalme; diese, das Lied über die zehn Gebote und der Lobgesang Simeons (Nunc dimittis) sind nach Inhalt, Strophen und Melodieen lediglich aus dem Psalter Clement Marots und Theodors von Beza entnommen. Der niederländische ist aber noch um einige, ihm eigends angehörende Gesänge reicher. Zwischen den zehn Geboten und den Scheideworten Simeons stehen nämlich noch: das Loblied des Zacharias (Benedictus) in der Strophe und mit der Melodie des Psalmliedes: „An Wasserflüssen Babylon" rc.; der Lobgesang der Maria (Magnificat) in einer dem deutschen evangelischen Kirchengesange fremden sechszeiligen Strophe von zweimal 2 sechssylbigen und einer siebensylbigen iambischen Zeile. *) Dem Nunc dimittis folgen dann: ein Lied über das Gebet unseres Herrn Jesu Christi, eine Übersetzung von Luthers: „Vater unser im Himmelreich" mit dessen Melodie; die Artikel des christlichen Glaubens, übersetzt aus dem Hochdeutschen durch Jan Uytenhove, eine Übertragung von Luthers deutschem Liede: „Wir glauben all' an einen Gott" rc. mit einer, der seinigen anklingenden, in ihren Dehnungen nur verkürzten Melodie; ein kurzes Gebet vor der Predigt, von dem Ebengenannten in Reime gebracht: „O Godt die onse

---

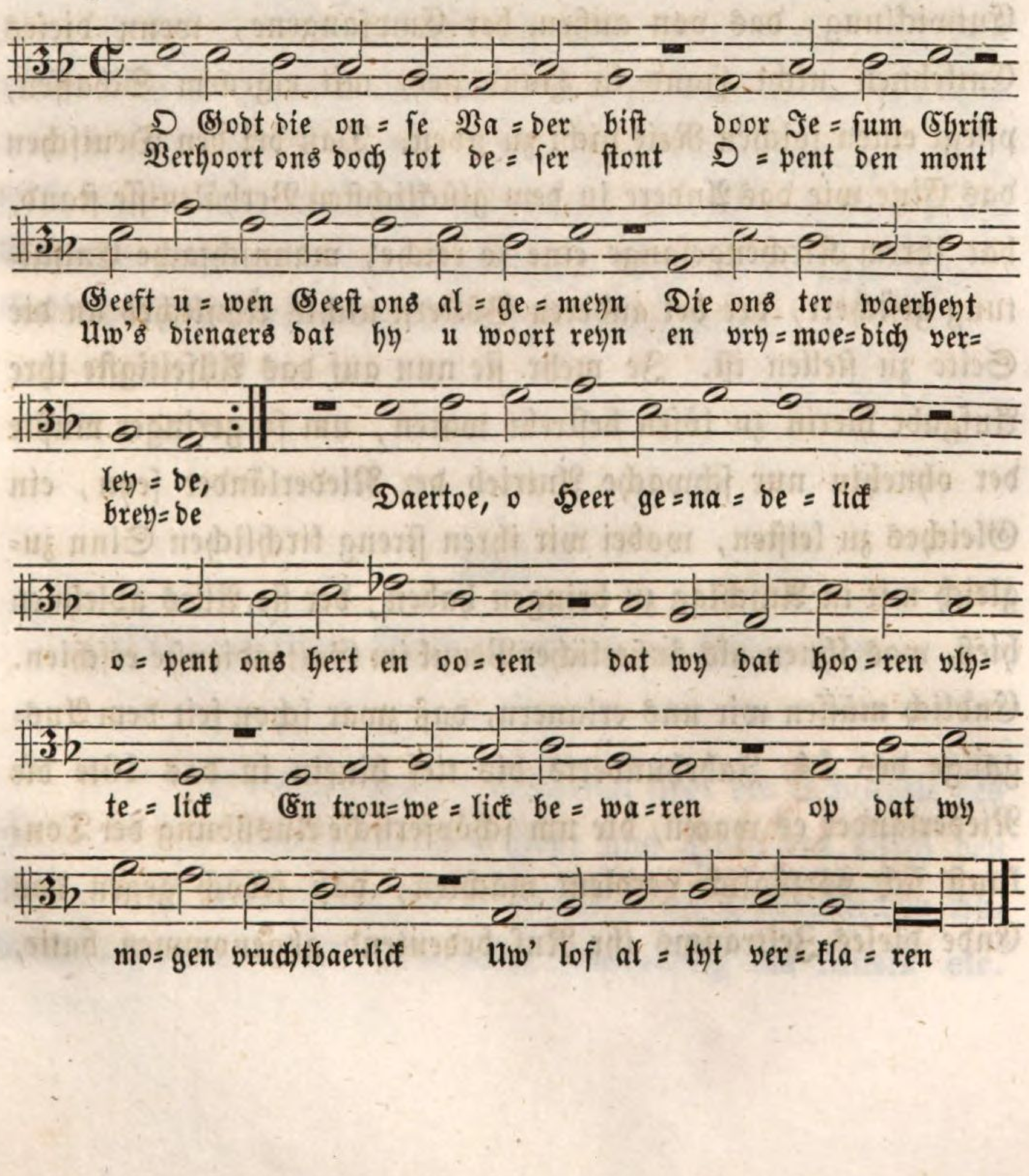
*)



Vader bist" mit seiner Melodie; *) das Abendgebet: „Christe, der du bist Tag und Licht" mit der Melodie des Hymnus: Christe qui lux es et dies; endlich: „ein besonderes Bekenntniß Davids neben der Zahl der 150 Psalmen, aus der griechischen Bibel in niederdeutsche Verse gebracht durch Dr. Abraham van der Meer", auf die Weise des 19. Psalms: „Als ich noch ein Knabe war, (beginnt dasselbe,) von meinen Brüdern sehr gering geachtet, und täglich hie und da der Schafe hütete auf der Weide: da, während das Vieh weidete, saß ich im Schatten und lobte Gott den Herrn; bereitete mir ein Werkzeug, auf dem ich dann des Höchsten Ehre ertönen ließ" ꝛc. worauf nun ein Lobgesang folgt, Gottes Barmherzigkeit preisend, der die

---

*)



Geringen erhebe, die Pracht der Stolzen gering achte, wie Ähnliches oft in den Psalmen erscheint.

Ob holländische Tonsetzer des einen und des anderen Bekenntnisses die Melodieen ihrer Psalmbücher mehrstimmig behandelt haben, ob seit dem 16. Jahrhunderte dadurch ein eigenthümlicher Styl der Behandlung derselben sich entwickelt, ein Verhältniß des Gemeinegesanges zu dem Kunstgesange sich festgestellt hat? ist mir nicht bekannt geworden, ich glaube jedoch es bezweifeln zu dürfen. Schon die Thatsache scheint dagegen zu sprechen, daß die evangelischen Niederländer überhaupt keinen in ihrer Mitte lebendig hervorgegangenen Kirchengesang besitzen, sondern ihn theils von einem stammverwandten, theils einem fremden Volke überkommen haben, den Deutschen uud den Franzosen. Nur das selbst Hervorgebrachte reizt an zu weiterer Entwicklung: das von außen her Empfangene, wenn dieses Entlehnen nicht Hand in Hand geht mit eigenem Schaffen, pflegt einen solchen Reiz nicht zu üben. Daß bei den Deutschen das Eine wie das Andere in dem glücklichsten Verhältnisse stand, hat ihrem Kirchengesange eine so reiche, mannichfache Entfaltung gesichert, der bei anderen Völkern nichts Ähnliches an die Seite zu stellen ist. Je mehr sie nun auf das Allseitigste ihre Aufgabe hierin zu lösen bestrebt waren, um so geringer mußte der ohnehin nur schwache Antrieb der Niederländer seyn, ein Gleiches zu leisten, wobei wir ihren streng kirchlichen Sinn zugleich mit in Anschlag zu bringen haben, der sie Alles ablehnen hieß, was ihnen als äußerlicher Prunk im Gottesdienste erschien. Endlich müssen wir uns erinnern, daß zwar schon seit dem Ausgange des 14. Jahrhunderts bis tief hinein in das 16te die Niederländer es waren, die um schöpferische Ausübung der Tonkunst sich vorzüglich verdient machten, daß jedoch gegen das Ende dieses Zeitraums ihr Ruf bedeutend abgenommen hatte,

ihr Eifer merklich erkaltet war, seit Deutschland und Italien in Pflege jener Kunst miteinander wetteiferten; daß es auch nicht sowohl Holland und Westfriesland, überhaupt der nördliche Theil der Niederlande war, in welchem die Tonkunst zu einer so hohen Blüte gedieh, als vielmehr der südliche, namentlich die wallonischen Provinzen; daß in dem nördlichen aber der Kirchengesang erst um die Zeit des Abwelkens jener Blüte Wurzel zu fassen, und eben nur durch Entlehnen von Außen her sich zu begründen begann. Eine Geschichte desselben in höherem Sinne ist demnach nicht denkbar; einzelne, außer ihrem Vaterlande wenig bekannt gewordene, selbst ausgezeichnete Talente könnten gegen diese Annahme nicht entscheiden. Freilich muß ich mir eingestehen, daß nur sparsame Quellen mir zu Gebote standen, wie ich sie angeführt habe, daß ich einen Theil derselben nicht einmal durch eigene Anschauung, sondern nur aus Berichten Anderer kenne, daß ich also möglicherweise im Irrthum mich befinden kann. Doch glaube ich voraussetzen zu dürfen, mich nicht völlig getäuscht zu haben, da das mir zugänglich Gewesene meine Ansicht unterstützt, die auch in dem danach thatsachlich Feststehenden ihre Begründung findet.

XIII.

Evangelischer Kirchengesang in Schweden.

Eine kurze, ungenügende Nachricht über die Schicksale des Schwedischen Kirchengesanges giebt uns Hülphers durch den 4. §. der 2. Abtheilung im 2. Buche seiner geschichtlichen Abhandlung über Musik (**Historisk Afhandling om Musik** etc.

Westerås 1773). Er sagt dort: Nachdem man die Willkühr in den Satzungen der römischen Kirche aufgedeckt, und die reine Lehre eingeführt hatte, schaffte man zugleich alle Mißbräuche ab und behielt von dem Herkommen der Väter nur dasjenige, was zur Förderung im Christenthume und zur Erbauung gereichen konnte. Nach Beseitigung der Messe und des lateinischen Kirchengesanges stand es frei, dem Herrn in der Muttersprache zu singen und zu spielen; aber geistliche Sänger in schwedischer Zunge waren noch sehr selten. Man half sich mit Übersetzungen. Das erste geistliche Gesangbuch in der Muttersprache erschien 1530, enthielt jedoch nur 15 Lieder, welche in späteren Auflagen von 1536 und 1553 vermehrt wurden. Um 1585 kam ein schwedisches Psalmbuch heraus, das öfter wieder durchgesehen und abermals aufgelegt wurde, namentlich 1610, 1623, 1643, und die Grundlage des nunmehr gebräuchlichen Gesangbuches von 1695 bildet. Damit aber auch die Melodieen der Gesänge allgemein bekannt würden, übernahmen es die Professoren Olof Rudbeck der ältere und Harald Wallerius, dieselben für das erwähnte Psalmbuch in Tonzeichen zu bringen, wodurch endlich die Übereinstimmung des Gesanges in den kirchlichen Versammlungen erreicht wurde, während zuvor meist ein jeder Ort seine eigenen Singweisen hatte.

Es ist nur geringer Aufschluß, den wir durch diese Nachricht erhalten, die in ihren näheren Angaben noch aus dem Werke des Dompredigers Välter über Kirchenceremonieen ergänzt ist. Ob die angeführten älteren geistlichen Gesangbücher Singzeichen enthielten, ist uns nicht gesagt, doch dürften wir aus dem zu Ende der angeführten Stelle Gesagten den Schluß ziehen, daß dieses nicht der Fall gewesen sei, weil das zuletzt erwähnte Psalmbuch — das zufolge eines seinen Herausgebern am 23. August 1697 ertheilten Privilegiums in diesem Jahre

erschienen seyn wird — das erste mit Melodieen versehene gewesen zu seyn scheint. Zuletzt wird noch des Erscheinens von Gesangbüchern in den Jahren 1765 und 1767 gedacht, doch ohne die Bemerkung, daß sie auch Melodieenbücher gewesen.

Von dem Daseyn aller dieser Bücher bin ich nur durch die so eben auszugsweise mitgetheilte Stelle bei Hülphers unterrichtet; ich habe keines derselben in Händen gehabt, und die Anzahl derer, von denen eigene Anschauung mir vergönnt war, ist sehr gering; es sind ihrer nur zwei. Das älteste der mir vorliegenden, dem zwar das Titelblatt fehlt, von dem wir aber durch die dem Inhaltsverzeichnisse am Schlusse beigefügte Nachricht: „Tryckt i Stockholm hoos Ignatium Meurer. Anno 1628" das Jahr des Erscheinens kennen lernen, giebt die nur mäßige Anzahl von 194 Liedern unter 21 Abtheilungen. Gleich manchem anderen geistlichen Gesangbuche dieser Zeit geht ihm der Kalender voran, dem hier ein Bericht über die von den Himmelszeichen regierten Glieder des Menschen sich anschließt, und Vorschriften beigefügt sind, wie man bei Aderlässen sich zu verhalten habe. Dann folgen die Gesänge. Voran stehen die Catechismuslieder (12) und an sie reihen sich: die Psalmlieder (46), evangelische Gleichnisse (13), die Festlieder (für Weihnacht 19, die Leidenszeit 7, Ostern 8, Himmelfahrt 4, Pfingsten 6, den Tag der Dreieinigkeit 4, zusammen 48), Lobgesänge (31), Morgen- und Abendlieder (15), Tischgesänge (10), Trostgesänge gegen den Tod (5), Begräbnißlieder (5), Hochzeitlieder (2), die Litaney (1), Lieder für Pestzeiten (3) und je eines vom jüngsten Tage, ewigem Leben, den 12 Tagesstunden; das güldene ABC macht den Beschluß. Auch hier wiederholt sich die bei älteren deutschen Gesang-

büchern hervortretende Erscheinung, daß Fest- und Psalmlieder den Haupthestandtheil des Inhaltes bilden; sie stellen wenig minder als die Hälfte des Ganzen dar. Allein Singweisen giebt unser Büchlein nicht, dem wir diesen Namen wegen seines kleinen Formates und beschränkten Inhalts wohl mit Recht geben; es werden nur Melodieen als bekannte in Bezug genommen, und da viele der Lieder ganz unverkennbar Übertragungen deutscher Kirchengesänge sind, oder wenn freie Dichtungen, doch auf gangbare Strophen deutscher geistlicher Lieder gerichtet erscheinen, so darf man sich wohl berechtigt halten anzunehmen, daß der ältere schwedisch-evangelische Kirchengesang auf den deutschen sich gründe. Aller genauen Prüfung ungeachtet habe ich nur zehn eigenthümliche, dem deutschen Kirchengesange fremde Strophen in unserem Büchlein auffinden können, deren jede aber nur einem einzelnen Liede eignet, und sonst nicht wiederkehrt, ja selbst nicht durch alle Gesätze desselben streng festgehalten wird, so daß bei den mancherlei Schwankungen innerhalb derselben eine Grundform als vorwaltendes Gesetz nur annähernd daraus abgeleitet werden kann. Wie es aber um die musikalische Belebung dieser unbekannten Strophen beschaffen gewesen sei, ist uns zu erkennen nicht vergönnt, bei dem Mangel beigegebener Melodieen und, einen einzigen Fall ausgenommen, auch nur einer Verweisung auf solche, die uns ein leitender Faden werden könnte.

Das zweite kirchliche Gesangbuch in schwedischer Sprache dessen ich zuvor gedachte, ist eben so wenig ein Melodieenbuch, als das eben besprochene. Dazu kömmt, daß ihm das Titelblatt und mit ihm die Angabe des Jahres seiner Herausgabe fehlt, *) die auch nicht, wie in andern Fällen, auf seinem letzten Blatte hinter dem Inhaltsverzeichnisse zu finden ist. Die Anzahl der Lieder ist gegen die des älteren Gesangbuches von 1628 hier bereits

*) 1695

um mehr als das Doppelte gewachsen; es enthält deren 413, also 209 mehr als jenes. Von der Gesammtzahl dieser Lieder ist wieder mehr als die Hälfte (214) deutschen Vorbildern nachgedichtet, diejenigen nicht mitgerechnet, denen der Name ihrer Dichter nicht beigefügt ist. Unter denen, die den Namen schwedischer Dichter *) tragen, ist aber wiederum die Mehrzahl aus gleichen älteren Quellen mit den deutschen geschöpft. Eben so deuten die Angaben der Melodieen, wo dergleichen vorhanden sind, auf deren Entlehntseyn aus dem deutschen evangelischen Kirchengesange. Forschen wir näher nach dem Alter dieses Buches, so erscheint es zunächst bei der bedeutenden Vermehrung seines Inhaltes außer Zweifel, daß es beträchtlich späteren Ursprunges seyn muß, als das um 1628 von Ignaz Meurer gedruckte, aber auch nicht über die letzten Jahre des 17. Jahrhunderts hinausgehen kann, wovon theils die mehreren Liedern beigegebenen Namen schwedischer Dichter ein Zeugniß ablegen, theils die der deutschen Urheber übertragener oder nachgebildeter Lieder, da keiner von allen diesen mit seinem Leben beträchtlich über jene Zeit hinausreicht. Endlich unterstützen auch der Druck und die sonstige äußerliche Gestalt des Buches unsere Annahme.

Diesem allem tritt aber noch hinzu das Daseyn eines der deutschen Gemeine zu Stockholm gewidmeten deutschen Gesangbuches, das, im Jahre 1695 auf Befehl König Carls XII., durch Nathanael Goldenau nach Anleitung des Schwedischen

*) Elsa Andersdotter. — Arrhenius. — Ausius. — Bothwidi. — Brast. — Carlberg. — K. Erich XIV. — Gr. de la Gardie. — Paulinus Gothus. — Bar. Gripenhielm. — Gyllenstern. — Laurentius Jonæ. — Dr. Kolmodin. — Laurinus. — Gr. Lindskiöld. — Lucidor. — Ollon. — Palmcrona. — Paulinus. — Olaus und Laurentius Petri. — Rudbeck. — Sandurffer. — Dr. Spegel. — Dr. Swedberg. — Olof Swenson. — Thomaeus. — Dr. Wallerius.

Gesangbuches zusammengetragen, daselbst bei Johann Christoph Tinde im Drucke erschien. In der Anordnung seines Inhaltes erkennt man deutlich den Anschluß an jenes frühere Gesangbuch von 1628, einen näheren noch an das eben besprochene, selbst bis auf dessen Anhang der Episteln und Evangelien, eines Gebetbuches ꝛc., wobei es nicht befremden kann in dem deutschen dasjenige nicht wiederzufinden, was einen bestimmten Bezug auf die schwedische Liturgie hat. Eben so wenig kann der größere Liederreichthum dieses deutschen Gesangbuches auffallen; es enthält 778 Lieder, unter denen auch hier die Abtheilung der Festlieder die reichste ist (223), weniger die der Psalmlieder (45), die von anderen, namentlich den Zeitliedern (104), um Vieles übertroffen wird, obgleich manches Psalmlied, mit Bezug auf seinen Inhalt, unter andere Abschnitte eingeordnet ist, eben wie auch einzelne in Gesangbüchern Deutschlands gewöhnlich den Festgesängen beigesellte Lieder. Die größere Anzahl deutscher geistlicher Liederdichter, der schon damals sehr beträchtliche Umfang ihrer kirchenüblich gewordenen Dichtungen, erklärt es genügend, daß bei der deutschen Gemeine zu Stockholm eine viel größere Anzahl von Liedern im Gebrauche seyn konnte, als um die gleiche Zeit bei den schwedischen. Kommt nun noch die Übereinstimmung in der äußeren Gestalt hinzu, wobei das um Weniges kleinere Format des schwedischen Gesangbuches nicht in Betracht kommen kann, so sind wir wohl berechtigt, beide Bücher als gleichzeitige anzunehmen, und wahrscheinlich besitzen wir in dem schwedischen jene Sammlung von 1695, die Hülphers im Jahre 1773 als das damals allgemein gebräuchliche Gesangbuch und die Grundlage aller späteren bezeichnet, wie wir denn auch unter dieser Voraussetzung nunmehr mit größerer Bestimmtheit die Annahme aussprechen können, daß erst mit dem Jahr 1697 in

Gefolge des den Professoren Olof Rudbeck und Harald Wallerius (denen wir auch unter den Dichtern unseres schwedischen Gesangbuches begegnen) damals ertheilten Privilegiums den geistlichen einheimischen Liederbüchern auch ein Melodieenbuch an die Seite getreten sei.

Bei der Beschränktheit der Quellen, die mir hienach für Ergründung der näheren Verhältnisse des schwedisch-evangelischen Kirchengesanges zu Gebote gestanden, würde es nur Anmaßung meinerseits seyn können, wenn ich über sein Wachsen und seine Ausbildung seit der Kirchenverbesserung ein entscheidendes Urtheil fällen wollte. Was ich über ihn Näheres weiß, habe ich einer einzigen Quelle der neueren Zeit zu verdanken; ältere, außer den dazu nicht ausreichenden, eben genannten, haben mir dafür nicht zu Gebote gestanden. Aber diese eine Quelle habe ich aufmerksam nach verschiedenen Seiten hin betrachtet, eben wie ich bei dem deutschen Kirchengesange es mit jeder einzelnen des mir eröffneten reichen Schatzes gethan. Vielleicht hat nun diese Gewohnheit der genauen Betrachtung alles Einzelnen mein Auge geschärft, es für Manches geöffnet, das von Anderen unbemerkt geblieben wäre, und so mag demnach das Ergebniß meiner Beobachtungen ein nicht ganz werthloses seyn. Deshalb habe ich es denn aufgezeichnet; wohl aber bin ich mir dabei bewußt, daß es nur Grundlage zu fernerem Ausbau seyn kann und soll, nicht ein fertiges, vollendetes Ganze — soweit es überhaupt dem Einzelnen vergönnt seyn kann, ein solches zu schaffen, etwa den begeisterten Dichter, Sänger, Bildner ausgenommen. Die zuvor gedachte Quelle ist folgendes Buch: **Melodierna till Swenska Kyrkans Psalmer, Noterade med ziffror, för Skolar och Menigheten. Andra Uplagen. Örebro, N. M. Lindhs Boktrycteri, 1840. På P. M. Lindhs förlag.** (Melodieen zu den Liedern der Schwedischen Kirche. In Zahlen gesetzt zum Gebrauche

von Schulen und Gemeinen. [Zweite Auflage.] Örebro in Linds Buchdruckerei, 1840. Verlag von P. M. Lindh.)

Dem Buche geht eine Vorerinnerung voraus: eine herzliche Ansprache an die Freunde der Frömmigkeit und des Gesanges im Vaterlande; vom 1. Januar 1830, nur mit den Worten: „der Herausgeber" unterzeichnet. (Östra Ryd, d. 1. Jan. 1830. Utgifwaren.) Dieser Ansprache, die voraussetzlich schon dem ersten, zehn Jahre früher erschienenen Abdrucke mitgegeben war, folgt sodann ein Nachtrag vom 1. Januar 1840 (Funbo) datirt, unterschrieben: Joh. Dillner, der sich nun als Herausgeber namentlich kund giebt. Zuletzt ist eine Erklärung der Zifferschrift beigefügt in der die Melodieen aufgezeichnet sind, und der Bedeutung aller dabei angewendeten andern Zeichen.

Wir finden in dem Buche selbst für 500 Lieder 315 Melodieen; indem von jenen 500 Liedern 205 auf bereits vorgekommene Singweisen verwiesen, zu 20 andern aber doppelte Melodieen gegeben werden. Bei genauerer Forschung erkennen wir, daß die Mehrzahl der Melodieen, 159, dem deutschen Kirchengesange entstammen, und wenige darunter aus dem französisch-calvinischen entlehnt sind. Nur eine geringe Anzahl gehört dem 18. Jahrhunderte an, namentlich der sogenannten pietistischen Zeit; von den tanzhaften Melodieen der Halleschen Schule namentlich wird keine hier angetroffen. Die Minderzahl, 156, immer beinahe die Hälfte aller, dürfte einheimischen Ursprungs seyn, sofern nicht mehre derselben aus mir unbekannt gebliebenen deutschen Quellen geschöpft sind. Soviel mindestens ist gewiß, daß diejenigen, deren Strophen ihnen mit dem deutschen evangelischen Kirchengesange gemeinsam sind, in der späteren Ausgabe von Königs harmonischem Liederschatze (1767), der reichhaltigsten Melodieensammlung des 18. Jahrhunderts, sich nicht vorfinden, also auch schwerlich bis dahin auf deutschem

Boden erwachsen seyn werden, einem Zeitpunkte, von welchem ab der Schatz der deutsch-evangelischen Kirche an Melodieen überhaupt keine wesentliche Bereicherung mehr erfahren hat. Sie mögen also von einheimischen Sängern herrühren, die jene entlehnten strophischen Formen mit neuen melodischen bekleideten. Aus welcher Zeit diese Nebenweisen stammen? ist schwer zu bestimmen. Mehre unter ihnen sind unmittelbar neben die ursprünglichen gestellt, zu Liedern ähnlichen Inhalts: so N. 100[b], 101[b], 152[b], 153[b], 229[a] ꝛc. neben die Weisen der Lieder: Da Jesus an dem Kreuze stund ꝛc. Ermuntre dich mein schwacher Geist ꝛc. Jesus Christus unser Heiland, der von uns ꝛc. Warum betrübst du dich mein Herz ꝛc. Was mein Gott will, das gscheh' allzeit ꝛc. Einen Anhaltspunkt können wir bei diesen allein in dem uns bekannten Alter dieser Urmelodieen finden, über das ihr eigenes voraussetzlich nicht hinausgehen wird, und wir haben nun Sprache und Ton ihrer Lieder näher zu prüfen um zur Entscheidung über die Zeit ihres Entstehens zu gelangen. Denn der Umstand, daß erst 1697 ein schwedisches Melodieenbuch erschien, ist dabei von keiner Erheblichkeit; dieses sammelte und sichtete nur früher Vorhandenes, um zu übereinstimmendem Gebrauche des Besseren zu gelangen. Andre solcher Melodieen sind in keine äußere Verbindung mit den ursprünglichen gesetzt, und auch ihren Liedern mangelt jede Beziehung des Inhaltes, wenn wir sie unter sich und mit denen der Urmelodieen vergleichen, wie bei N. 288, 379, 380 welchen allen die Strophe des Liedes: „Es woll' uns Gott genädig seyn" (Christ unser Herr zum Jordan kam) gemeinsam ist. Hier fällt die Entscheidung bereits schwerer, und in dem eben angeführten Falle kann sie nur durch die Bemerkung vermittelt werden, daß von beiden zuletzt erwähnten späteren Melodieen, die eine phrygischer, die andre mixolydischer Tonart ist, deren

Gepräge sehr deutlich hervortritt, also ein höheres Alter vermuthen läßt. Bei der Melodie N. 84, deren Lied einem Passionsgesange der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachgedichtet ist,*) haben wir dagegen ein mehr sicheres Zeichen der Zeit ihres Ursprungs, der bald nach 1736 zu setzen seyn wird. Lied und Melodie nämlich gehören der Strophe an: „Wie schön leuchtet der Morgenstern". Für ein Passionslied trägt die Urmelodie dieser Strophe ein zu heiteres Gepräge, es lag also darin bereits Veranlassung zum Erfinden einer neuen. Schon Melchior Frank (1630) hatte diese Nothwendigkeit gefühlt; er sang eine neue Weise für ein von ihm auf eben diese Strophe gedichtetes Passionslied: „O Jesu, wie ist dein' Gestalt" 2c. (Ev. K.G. II. Beispiel N. 26.); hundert Jahre später empfand J. S. Bach sie nicht minder lebhaft, und schuf eine zweite für ein damals neu gedichtetes Passionslied gleichen Maaßes: „Mein Jesu, was für Seelenweh befällt dich auf Gethsemane" 2c. In Ton und Inhalt dieses Liedes spiegelt sich die Zeit seines Entstehens zu lebhaft ab, als daß wir glauben könnten, die schwedische Nachdichtung sei nicht eine gleichzeitige oder nur wenig spätere. Das Andenken an Melchior Franks Melodie war aber um jene Zeit mit seinem Liede bereits erloschen, und wenn der Umbildner des späteren Liedes — sofern es vergönnt ist, ihn auf diese wenig gewöhnliche Art zu bezeichnen — mit demselben auch J. Sebastian Bachs gleichzeitige Singweise überkam, so konnte er doch von ihr für den kirchlichen Gesang der Gemeine keinen Gebrauch machen, weil der große Meister in derselben nach seiner eigenthümlichen Art dem Wortausdrucke viel zu sehr nachgegangen war, und um ihn möglichst zu erreichen, solche Mittel gewählt

---

*) Schemelli: musikal. Gesangbuch 2c. 1736. N. 283. (S. 189) „Mein Jesu, was für Seelenweh" 2c. dort mit einer von J. S. Bach erfundenen Singweise. (S. Ev. K.G. Th. III. N. 81. S. 130 der Beispiele.)

hatte, deren nur der wohlbeschulte Sänger, nicht das unkundige Glied der Gemeine mächtig werden kann. So sahe er sich denn gedrungen eine zweite Singweise zu erfinden die, wie ich allem diesem zufolge annehmen zu dürfen glaube, nur wenige Jahre später entstand als die Bach'sche.

Von den erwähnten 156 Weisen, die in ihren melodischen Wendungen von denen des deutsch-evangelischen Kirchengesanges abweichen, lehnt sich dennoch die Mehrzahl durch ihre Strophen wieder an denselben; die dort am häufigsten vorkommenden erscheinen auch hier als die öfterst wiederkehrenden: die vierzeilige des Liedes: „Vom Himmel hoch da komm' ich her"; die fünfzeilige: „In dich hab' ich gehoffet Herr"; die sechszeiligen: „Gott des Himmels und der Erde ꝛc. Jesus meine Zuversicht ꝛc. Herr ich habe mißgehandelt ꝛc. Wer nur den lieben Gott läßt walten" ꝛc.; die siebenzeilige: „Es ist das Heil uns kommen her" ꝛc.; die achtzeiligen: „Wie nach einer Wasserquelle ꝛc. Durch Adams Fall ist ganz verderbt ꝛc. Herzlich thut mich verlangen ꝛc. Von Gott will ich nicht lassen" ꝛc.; die zehnzeilige: „Es woll' uns Gott genädig seyn" ꝛc. ꝛc. Einen Übergang zu ihnen bilden diejenigen unter jener Mehrzahl der 159, die im Wesentlichen zwar denen des deutsch-evangelischen Kirchengesanges übereinstimmen, deren Singart jedoch im Einzelnen wiederum von ihnen, selbst bedeutend, abweicht, so daß sie, genau genommen, nur anklingende genannt werden können. So zeigen N. 36 und N. 395 nur Anklänge an die Melodie: „Lobet Gott unsern Herren"; N. 154 an die Weise: „Mein Seel' o Gott muß loben dich"; N. 186 an: „Herr Jesu Christ du höchstes Gut" ꝛc.; N. 436ᵇ an: „O Jesu, du mein Bräutigam" ꝛc.; N. 468 an: „Ich hab' mein' Sach Gott heimgestellt": ihre Übereinstimmung beruht mehr in dem strophischen als melodischen Theile, sie führen also hinüber zu denen, wo

sie ausschließend bei jenem vorhanden ist. Ja es kommen auch deren vor, bei denen zwei Melodieen verschmolzen sind, und wo nun die durch solche Verschmelzung neugebildete die den ursprünglichen eignende weiche Tonart mit der harten vertauscht hat, wie N. 452 mit Bezug auf die Melodieen des 18. Jahrhunderts: „So hab' ich nun geschlafen fein" 2c. und „Mein Heiland nimm mich ein zur Ruh" 2c.

Nun erscheinen aber auch Singweisen, deren strophische wie melodische Form dem deutschen Kirchengesange völlig fremd ist. Es sind deren 27, wenn wir eine hinzurechnen (N. 59), die bis auf die vorletzte, um einen Jamben kürzere Zeile, sonst die Strophe des Liedes von Hans Sachs': „Warum betrübst du dich mein Herz" darstellen würde, und vielleicht nur als zufällige Abart derselben anzusehen ist. Zwei unter ihnen allein haben eine gleiche Strophe gemeinsam, eine sieben- und eine zehnzeilige; alle übrigen stehen nach Strophe und melodischer Wendung einzeln und selbständig da. Diese Melodieen deren keine den 711 Strophengattungen angehört, die Königs harmonischer Liederschatz in sich begreift, noch den mehr als 1900 Singweisen gleicht die er bietet, noch endlich denen übereinkommt, die in jener reichhaltigen Sammlung keinen Platz gefunden haben, so weit sie zu meiner Kenntniß gelangten, sind wir wohl berechtigt, für einheimische des Landes zu halten, in dessen Melodieenbuche sie erscheinen. Von zweien wird uns auch ein bestimmter Urheber genannt. N. 180 nämlich und N. 373 sollen, Lied wie Melodie, dem Könige Erich dem XIV. angehören, der 1533 (am 13. December) geboren, nach dem Tode seines Vaters und Vorgängers Gustavs I. Wasa, 1560 (am 29. September) den schwedischen Thron bestieg, acht Jahre später, 1568 desselben entsetzt wurde, und 1578 (am 25. Febr.) im Kerker starb. Beide sprechen das lebhafteste Bewußtseyn

des königlichen Dichters aus um seine Sünde und Schuld, wie seine Hoffnung auf Jesum Christum, und er mag sie wohl während seiner zehnjährigen Gefangenschaft gedichtet und gesungen haben. Die Melodie des ersten (N. 180: Beklaga af allt sinne ꝛc.), graden Taktes, in der versetzten dorischen Tonart, giebt zu keiner besonderen Bemerkung Anlaß; die des zweiten (N. 373: O Gud hwem skall jag klaga ꝛc.) erregt unsere Aufmerksamkeit durch ihre auffallende Beziehung zu der Weise des deutschen weltlichen Liedes: „Insbruck ich muß dich lassen", nur daß sie siebenzeilig ist, indem der Strophe jenes Liedes, in welcher regelmäßig eine siebensylbige Zeile einer sechssylbigen vorangeht, hinter der fünften abermals eine von sieben Sylben eingeschoben wird, die gleich der nun erst ihr wieder folgenden sechssylbigen in ihren melodischen Wendungen ganz selbständig ist, und mit jener älteren nichts ferner gemein hat, der sie in ihren ersten fünf Zeilen sehr nahe anklingt. König Erich wird als großer Freund der Tonkunst, und in ihrer Ausübung wohl erfahren geschildert: Forsters frische Liedlein, ein sehr beliebtes deutsches Singebuch jener Zeit, in der jener alte Gesang erscheint, mögen daher wohl zu ihm gedrungen seyn, und die Töne dieses letzten, in denen die Sehnsucht nach vergangenen schönen Tagen laut wird, haben ungerufen und unbewußt seinem Schmerze über wohlverschuldete Erniedrigung und seiner Reue sich gesellt, die er dichtend aushaucht.

Bei den übrigen 25, denen weder der Name ihres Urhebers beigefügt ist, noch eine Andeutung der Zeit ihres Entstehens, drängt sich nun die Frage auf: ob sie um die Zeit der selbständigeren Erhebung des schwedischen Kirchengesanges — die wir nach den von Hülphers gegebenen Andeutungen in das 17. Jahrhundert zu setzen haben werden — mit ihren Liedern neu geschaffene seien? oder ob, wie es in dem deutschen Kirchengesange, und dem der

französischen Calvinisten geschahe, man dem reichen und eigenthümlichen schwedischen Volksgesange Strophen und Singweisen entlehnt habe? Gewisses ist darüber nicht zu behaupten, wohl aber lassen dringende Vermuthungen sich aufstellen, und um diese zu rechtfertigen, ist es nöthig, in der genannten doppelten Beziehung den schwedischen Volksweisen näher zu treten, wozu die höchst verdienstliche Sammlung von Geijer und Afzelius uns befähigt, mit der wir eine zweite (Swenska Folkvisor) bei J. C. Hedbom zu Stockholm 1839 herausgekommene vergleichend verbinden.

Die Lieder welche beide Sammlungen bieten, bringen uns größtentheils alte Sagen in lebendig gegenwärtiger Darstellung, um die ein eigenthümlicher Duft des Geheimnißvollen webt, sie uns nicht in unmittelbare Nähe rücken läßt. Für die genaue Aufzeichnung ihrer Melodieen, die uns hier vorzugsweise beschäftigen, scheint ihr alterthümlicher Ton, und manche fremde, ungemilderte Wendung zu bürgen. Zwar die Bemerkung, wo die Weise heimisch ist, nicht aber eine Nachricht über die Zeit ihrer Entstehung wird uns mit ihr gegeben; wo nicht der Inhalt des Liedes irgendwie auf geschichtlichem Boden ruht, und dadurch eine Andeutung gewährt, bleiben wir darüber im Dunkeln. Die überwiegende Mehrzahl der Melodieen gehört geradem Takt und weicher Tonart an, doch auch harte Tonart und dreitheiliger Takt werden gefunden, seltner triplirter, nach der Zwei gemessener und nach der Drei gegliederter. So willkommen dem Sänger die beigegebene Begleitung seyn mag, haben wir doch bei Bestimmung der Tonart der Weisen uns nicht an sie zu halten, sondern diese ganz selbständig in ihren melodischen Wendungen, namentlich den Schlußfällen zu betrachten, dabei auch allezeit von der Annahme auszugehen, daß regelmäßig in dem Grundtone geschlossen werde, wovon nur in

bestimmten, später anzugebenden Fällen eine Ausnahme gemacht wird. Was die Strophen betrifft, die rhythmischen Grundformen der Singweisen, so prägen sie in diesen letzten sich bestimmter aus als in der Dichtung, wo Willkühr und Wechsel im Einzelnen vorwaltet, so daß der Ton für das Wort erst das bestimmter Gestaltende wird. Die kurzen Strophen — die drei-, vier- und fünfzeilige — sind die vorwaltenden, seltener, meist nur in einzelnen Fällen, erscheinen sechs-, sieben-, acht-, neun-, zehn- und zwölfzeilige. Dagegen walten wiederum die längeren Zeilen vor — die zehn-, elf-, dreizehnsylbige; rein iambische begegnen uns selten ohne Beimischung daktylischer, und eine Mischung solcher Art, auch mit anapästischen, zeichnet eben so die wiederkehrenden Zeilen aus, durch welche namentlich die kurzen Strophen unterbrochen oder geschlossen werden, das sogenannte omquæd, wie es in schwedischer Zunge geheißen wird; wie es denn auch vorkommt, daß nach einer Anzahl von kurzen Strophen eine längere gleichen Inhalts regelmäßig eingeschoben wird, gleich einem den Bericht des einzelnen Sängers unterbrechenden Chorgesange. Jenes omquæd im engeren Sinne ist wenn es der Schlußzeile der Strophe sich angehängt findet, gewöhnlich eine Bitte, ein Ausruf, eine Betrachtung, wie deren Inhalt in genauem Zusammenhange mit dem des Ganzen sie hervorruft, und hier nun kommt es vor, daß in der Melodie die Ausweichung über die Grenzen der Haupttonart hinausgeht und durch einen fremdartigen, eigenthümlichen Schlußfall die Aufmerksamkeit geheimnißvoll anregt, das Bedeutsame solcher wiederkehrenden Zeilen hervorhebend. Wo eine solche aber in die Mitte der Strophen unterbrechend eintritt, besteht sie häufig nur in einzelnen, fast träumerisch hineingeworfenen, mit dem übrigen Inhalte nur lose zusammenhängenden Worten — uti lunden — med den æran — och die

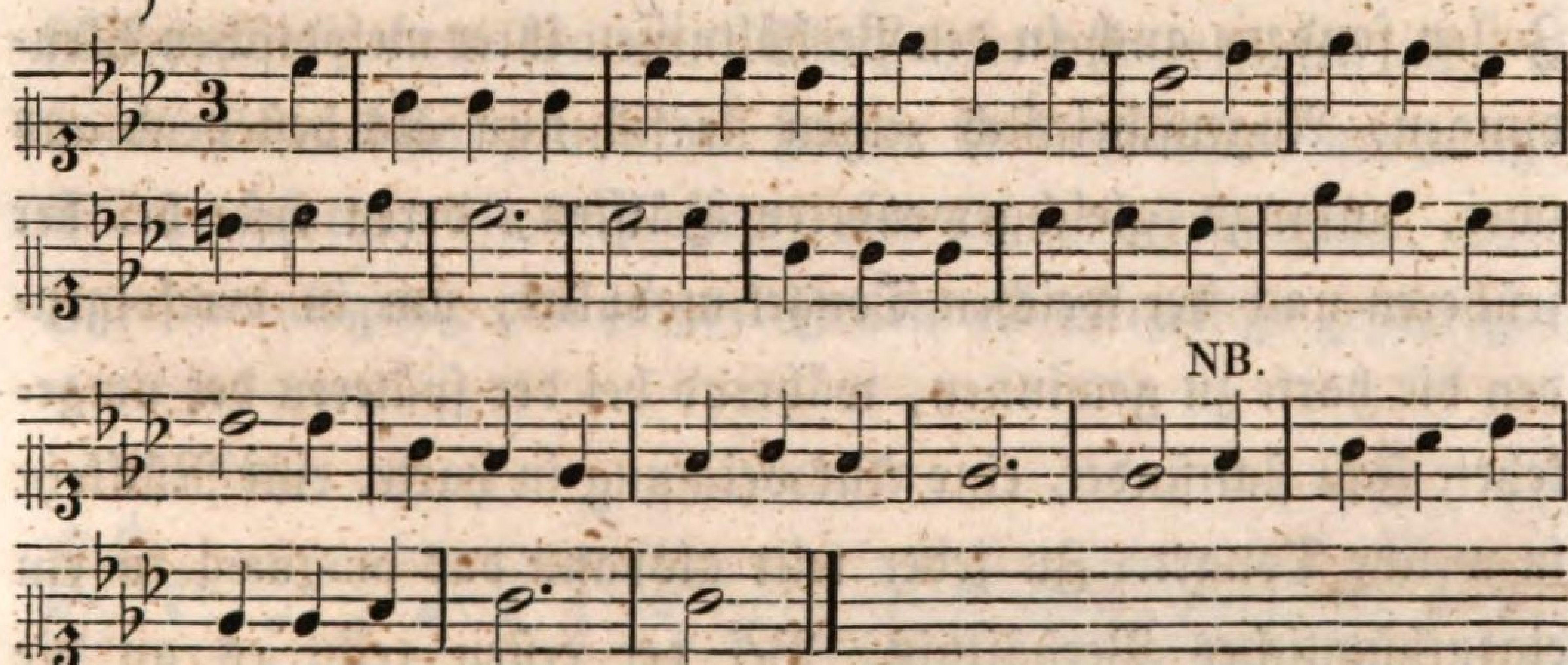
lekte etc. Im Allgemeinen finden sich wenig Beziehungen zwischen den Strophengattungen des schwedischen und des deutschen Volksgesanges, und nur in einzelnen Fällen begegneten mir Strophen, in rhythmischem Baue der vierzeiligen gleich, in der eine siebensylbige iambische Zeile zweimal einer sechssylbigen vorangeht, der achtzeiligen, wo ein Gleiches viermal geschieht, und jener andern derselben Gattung, wo eben so ein viermaliger Wechsel stattfindet zwischen einer acht- und einer siebensylbigen Zeile; Strophen, in unserem Volksgesange häufig erscheinend, und nicht minder in unserem kirchlichen Gemeinegesange, wie in den Liedern: „Christus der ist mein Leben rc. Herzlich thut mich verlangen rc. Durch Adams Fall ist ganz verderbt" rc. Eben so selten sind bei längeren Strophen gleichbetonte Stollen, wogegen es häufiger vorkommt, daß bei kürzeren die Singweise sich in zwei Hälften theilt die einander anfangs decken, und später darin nur auseinandergehen, daß die erste derselben mit einer Ausweichung, die zweite mit der Rückkehr in den Grundton schließt.

Nun muß ich gleich im Voraus bemerken, daß unter den Weisen des geistlichen Singebuches von denen ich rede, und die weder in Strophe noch in melodischer Wendung in dem deutsch-evangelischen Kirchengesange wurzeln, keine angetroffen wird, die man als eine unmittelbar aus schwedischem Volksgesange entlehnte betrachten könnte; daß vielmehr eine so enge Beziehung zwischen dem Kirchen- und Volksgesange wie in Deutschland, durch die mir vorgelegenen Quellen in Schweden nicht nachzuweisen ist. Nur Nachbildungen liegen vor, als solche deutlich erkennbar; womit aber nicht behauptet werden soll, daß sie wissentliche und absichtliche gewesen. Dem geistlichen Sänger stellte sich ungerufen die Form dar, in welche die uralte Sage durch den Mund des begabten Barden der

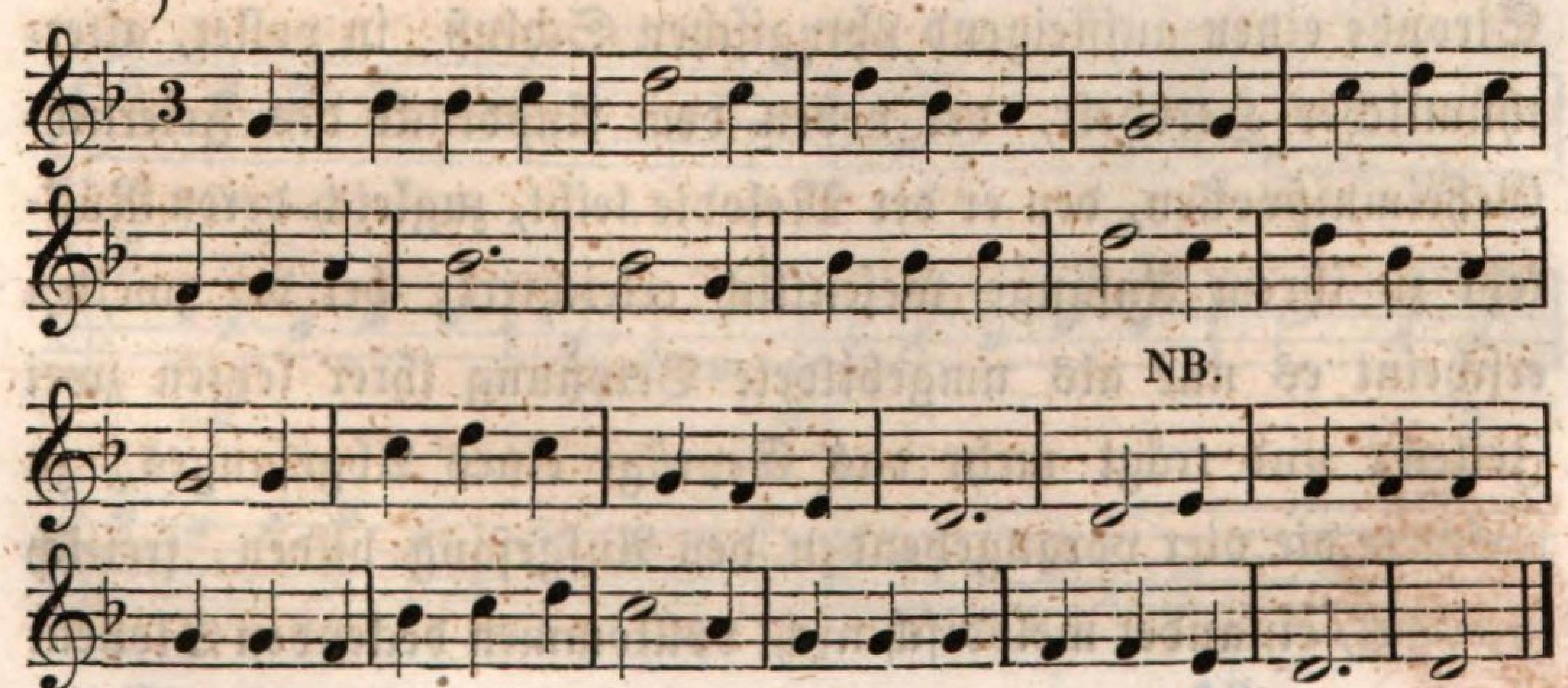
Vorzeit sich gestaltet hatte; eine Begeisterung neuer Art, nicht minder allgemein, tief, eigenthümlich, als die für urkräftiges Heldenthum und Schönheit, erweckte jene älteren Töne wiederum in der bewegten Brust. Möglich, daß auf diesem Wege die Melodieen längst verschollener Helden- und Liebesgesänge mit geistlichen Liedern sich erhalten haben, nur ist eine solche Verwandlung der Singweisen in geistlichem Sinne hier nicht nachzuweisen, eben so wenig als die bewußte Absicht das Weltliche durch das Geistliche zu heiligen.

Unter jenen 27 Singweisen, deren Ursprunge wir nachforschen, und bei zweien ihn mit einiger Bestimmtheit nachwiesen, sind nun mehre, in denen die bezeichnenden Züge älterer schwedischer Volksweisen sich erkennen lassen. So haben die Nummern 170,*) 424,**) 438 jenes omquæd, die hinter den ein-
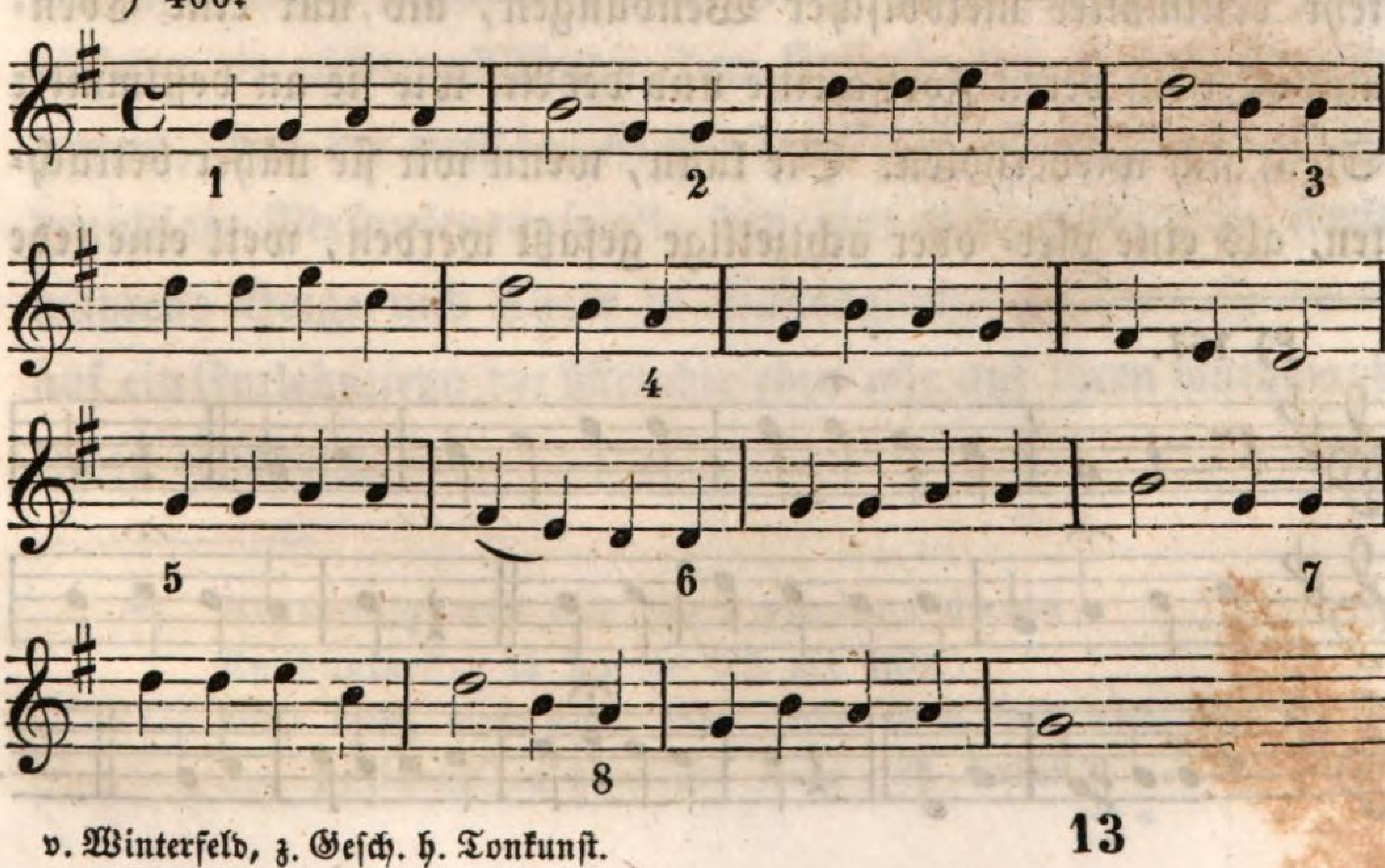
*)



**)



zelnen Strophen wiederkehrende Zeile oder Doppelzeile; denn die andere Form desselben, jenes träumerische Hineinklingen einer kurzen Zeile in die Mitte der Strophen wird bei geistlichen Liedern und Melodieen nicht gefunden. Die erstgenannte (170) zeigt am Schlusse eine wiederkehrende einfache Zeile, die letztgedachte (424) ein Zeilenpaar. (Gud ware mig syndare nådig — Gott bleibe mir Sündigem gnädig; Ja Herren den Högste ofs alla i dag för synder og sorger beware — Ja möge der Höchste uns alle doch heut vor Sünden und Leiden bewahren.) Dazu kommt der melodische Bau beider, deren Strophe gleichmäßig als vierzeilige sich darstellt, wenn man jene einfach wiederkehrende Zeile, jenes sich wiederholende Zeilenpaar, außer Betrachtung läßt, obgleich mit der einen und dem andern die erste ursprünglich eine fünfzeilige ist, die andere eine sechszeilige. Sie gleichen einander alsdann nicht allein in der Zahl ihrer Zeilen sondern auch in den Verhältnissen ihrer melodischen Wendungen. Augenscheinlich zeigen sie sich nun als bestehend aus zwei, anfangs gleichgewendeten Hälften, deren erste bei der früheren nach der weichen Tonart modulirt, um in der folgenden die harte zu gewinnen, während bei der späteren der umgekehrte Fall stattfindet, eine Ausweichung in harte, eine Rückkehr in weiche Tonart. Zu jeder tritt alsdann das omquæd in ein eigenthümliches Verhältniß. Bei der ersten reiht es an die Strophe einen aufsteigend phrygischen Schluß, in voller, alterthümlicher Herbheit, der neben dem Ausdrucke des Feierlich-Geheimnißvollen, den er der Melodie leiht, zugleich deren Rückkehr zu ihrem Anfange wesentlich erleichtert; bei der zweiten erscheint es nur als umgebildete Betonung ihrer letzten zwei Zeilen, und trägt mehr das Gepräge eines Abgesanges, zu welchem die vier vorangehenden den Aufgesang bilden, freilich mit zwei, einander melodisch nicht vollkommen deckenden Stollen.

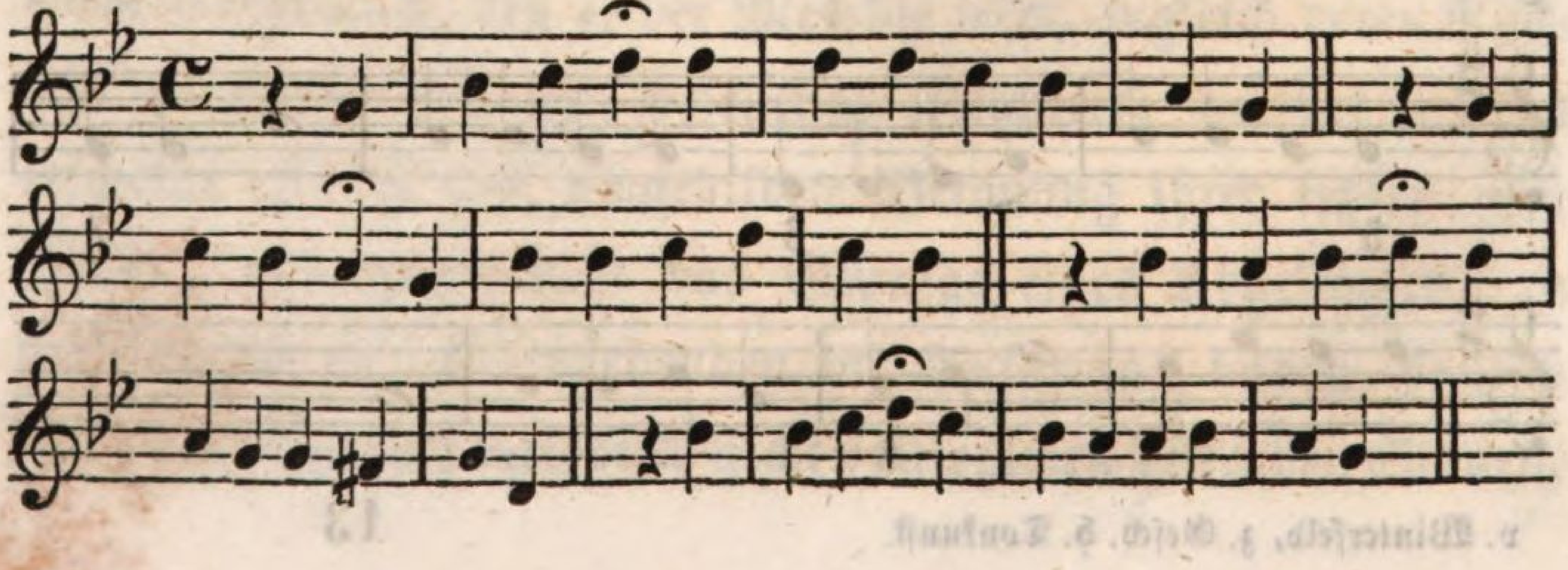
Die dritte der erwähnten Melodieen (438) gehört einem Abendliede an, dessen Inhalt die Bitte um göttlichen Schutz, ungestörte Ruhe, fröhliches Erwachen darstellt, und dessen Strophen mit dem Anrufe schließen: „Bleibe bei uns, o Herr Jesu" (Blif ofs nær o Herre Jesu) der, an die Rede der Jünger zu Emaus erinnernd als der Herr von ihnen scheiden wollte, hier das omquæd bildet, und durch den die Melodie unmittelbar zu ihrem Anfangstone zurückgeführt wird. Eine vierte (406) *) entbehrt zwar des omquæd, — das ja auch keine regelmäßig bei schwedischen Volksweisen wiederkehrende Form ist und dessen Mangel bei einer Melodie ihren Ursprung noch nicht zweifelhaft macht — zeichnet sich jedoch aus bei großer Einfachheit ihrer Grundbestandtheile durch die eigenthümliche Stellung und Verschränkung derselben; Bestandtheile, deren, streng genommen nur zwei sind, während die übrigen allein als vermittelnde und schließende gelten können. Sie gehört den wenigen an, die harter Tonart sind, und der seltner vorkommenden achtzeiligen Strophenform, die hier nicht, wie bei anderen wohl, durch Zusammenlegung von je zwei Zeilen als vierzeilige gefaßt wer-

*) 406.



den kann, weil die melodischen Wendungen der einzelnen, vollkommen selbständig dastehenden Zeilen, ein solches durchweg verbietet. Nicht etwa an gleicher Stelle, in zwei gleichgegliederten Hälften, tritt übereinstimmende Betonung ein; die der ersten und zweiten Zeile kehrt nicht wieder in der fünften und sechsten, sondern in der sechsten und siebenten, die der zweiten wiederholt sich in der dritten, die demnach der siebenten übereinstimmt; beiden, der dritten wie der siebenten, folgt eine bis auf den Schluß, melodisch sich deckende Zeile — die vierte und achte — von denen jene nach der Unterquarte sich wendet, diese in den Grundton zurückleitet; und was die Betonung der fünften betrifft, so klingt die der ersten ihr zwar an, sie selbst dient jedoch nur als Einleitung der sechsten welche dieselbe unverändert wiederbringt. Diese Verflechtung ganz einfacher melodischer Wendungen hat dadurch einen eigenthümlichen Reiz, daß keine an der Stelle wiederkehrt wo wir es voraussetzen, daß sie aber dennoch diejenige wo sie erscheint als ihr gebührende bewährt. Darin bekundet sich der glückliche Wurf eines begabten Volkssängers, dem ich deshalb diese Melodie zuschreiben möchte. Eine fünfte *) (167) endlich zeigt nicht sowohl die Wiederkehr bestimmter melodischer Wendungen, als nur eine Ebenmäßigkeit in deren Fortschritte und der Art wie sie an bestimmter Stelle sich wiederholen. Sie kann, wenn wir sie näher betrachten, als eine vier- oder achtzeilige gefaßt werden, weil eine jede

*) 167.



ihrer Zeilen eine Theilung in zwei ungleiche Hälften vergönnt, wenn auch nicht fordert; scheint der innere Zusammenhang der Zeilen eine solche Theilung eher zu verbieten, so macht doch ein geringes Verweilen auf dem je vierten Tone einer jeden ihren Bau klarer und anschaulicher. Ohne Theilung hat ihre Strophe vier elfsylbige Zeilen; getheilt deren acht, je eine kürzere von vier, eine längere von sieben Sylben. Die Eigenthümlichkeit ihres Baues besteht nun darin, daß, wenn die erste, kleinere Hälfte jeder Zeile melodisch aufwärts schreitet, die zweite größere sich abwärts neigt; wenn jene dagegen von der Höhe sich niederwärts senkt, diese sich aufwärts erhebt. In drei Zeilen kehrt ein solcher Wechsel des Steigens und Fallens wieder; die vierte bringt die aufwärts gehende Wendung des Beginns der Melodie auch in gleichen Tönen wieder, und diese schließt nun, Ab- und Aufwärtsstreben wellenförmig verbindend, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist. Die Anschaulichkeit und Einfachheit dieses Baues, die meist schrittweise Fortbewegung der Melodie, in der weitere Tonverhältnisse nur ausnahmsweise erscheinen, und stets der leichtesten Art, giebt ihr ein gleich alterthümliches als volksmäßiges Gepräge; der in ihr vorherrschende schwermüthige Ton ist der den meisten schwedischen Volksweisen eignende; daß dieser aber nicht vollständig dem Inhalte des Liedes übereinstimmt, das die freudige Kunde der Erlösung an den im Sündenschlafe Versunkenen feiert, den eine Himmelsstimme weckt, während Berge und Thale in Lichtesglanze strahlen,*) deutet auf ein Entlehntseyn der Melodie eben wie auf ihren muthmaaßlichen Ursprung. —

---

*) En syndig man som låg i syndens dwala,
En himlaröst så hœrde till sig tala:
Wak upp, wak upp! hœr ordet som hug swalar,
Se, hwilket ljus beskiner berg och dalar!

Es sind in allen diesen einzelnen Fällen nur Vermuthungen die ich zu geben im Stande bin, sie sind aber nicht ohne wesentliche Unterstützung, und ihnen mangelt nur das nähere Begründetseyn durch tiefere Forschung, zu der dem Ausländer die nöthigen Voraussetzungen fehlen. Weniges nur will ich daher noch hinzufügen, ehe ich diesen Abschnitt beschließe.

Unter den noch übrigen jener 27 Melodieen finden sich keine, die durch einigermaaßen sichere Kennzeichen die Vermuthung erregen könnten, daß sie aus schwedischem Volksgesange stammten. Ein höheres Alter als den andern, werden wir denjenigen unter ihnen beimessen dürfen, die kirchlichen Tonarten angehören: Vier phrygischen — N. 139, 295, 305, 414; zweien, in denen die selten vorkommende lydische Tonart in recht bestimmtem Gepräge hervortritt, N. 29, 483. Ob diese älteren geistlichen Gesängen in der Landessprache vor der Kirchenverbesserung angehört haben, und bei späterer, reinigender Umdichtung ihrer Lieder beibehalten worden sind, bis auch diese Umdichtungen neuen Liedern Platz machten, denen endlich nur die frühere Singweise als Erinnerung an das Ursprüngliche übrig blieb; ob sie ihre Entstehung dem ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung verdanken, in welchem die altkirchliche Tonart als lebendige Grundform heiligen Gesanges noch vorwaltete, können wir nicht entscheiden. Die erste Annahme erscheint zweifelhaft, wenn es anders richtig ist, was (nach Hülphers) der Domprediger Bälter im 23. Capitel seines Werkes von Kirchenceremonien versichert: daß man zu päpstlicher Zeit zwar wohl einen und den andern geistlichen Gesang in schwedischer Sprache gehabt, als „O Gud wi loswe dig ꝛc. En riker Man" ꝛc. und andere, allezeit aber nur für einsame Erbauung. Denn es wäre doch zu erwarten gewesen, dabei die Bemerkung zu finden, daß diese Gesänge später, sei es in Lied oder Singweise, verändert

oder unverändert, nach der Kirchenverbesserung in den neuen Kirchengesang übergegangen seien. Wir werden also ihre Entstehung eher innerhalb des 55jährigen Zeitraums von 1530 bis 1585 zu setzen haben, dessen Grenzen das erste Erscheinen eines noch sehr dürftigen Gesangbuches in der Muttersprache bezeichnet, und die Herausgabe des vollständigsten innerhalb des 16. Jahrhunderts. N. 18. trägt in dem schwerfälligen Gange seiner dorischen Melodie und der geringen Faßlichkeit, dem mangelnden Ebenmaaße seiner Strophe (iambische Zeilen zu 12, 9, 9, 8, 9, 12, 8, 9 Sylben) das Gepräge des Entlehntseyns aus lateinischer Prosa von unmittelbar liturgischer Bestimmung; der Überrest der besprochenen Singweisen hat theils eine völlig moderne Färbung, und scheint mit freien geistlichen Dichtungen der neuern Zeit zugleich entstanden, theils ist er von geringerer Bedeutung, und ladet nicht ein zu weiterem Nachforschen.

Der schwedische Kirchengesang beruht, wie wir gesehen haben, in der Mehrzahl seiner Melodieen und Strophen auf dem deutschen, er kann aber auch, abgesehen von dieser Grundlage, einer eigenthümlichen Entwicklung sich rühmen, und läßt mindestens vermuthen, daß er, gleich jenem, auch an einheimischen Volksgesang sich gelehnt habe, wenn nicht mit Absicht und Bewußtseyn, doch aus innerem Triebe, sinniger Hinneigung zu jenen aus der Vorzeit in die Gegenwart hinüber klingenden Tönen. Dadurch steht er dem niederländischen in seinen beiden Richtungen weit voran; denn dieser lehnt sich in beiden ausschließend an Fremdes, in der einen an die deutsch-lutherischen Singweisen, in der andern an die französisch-calvinischen, und hat ein ihm eigenthümlich Angehöriges nicht hervorzubringen vermocht. Aber auch dem englischen ist er voranzustellen, der mit einer bloßen Blumenlese auf mancherlei fremden Gebieten

sich begnügt hat, um nur Gesangsformen für seine Psalmlieder zu finden; Formen, eher vielleicht Formeln zu nennen, weil sie weder als frische Blüten, lebendige Gegenbilder aus ihren Liedern erwuchsen, noch durch innerlichen nothwendigen Zusammenhang anderer mit diesen auch mehren gemeinsam werden konnten wie die deutschen; sondern weil sie eben nur durch die Nothwendigkeit gemeinsamen Singens hervorgerufen sind, und nach Willkühr angewendet werden, die allein durch das Gefühl des Angemessenen und Anständigen die ordnende Schranke findet.

XIV.

Kirchengesang im Obern Engadin (Graubünden).

Was ich über den Kirchengesang in diesem Theile der evangelischen Schweiz zu sagen weiß, beruht in soweit nicht auf eigener Anschauung, als ich ihn niemals betreten habe; wie mir denn auch ausführlichere Berichte über die dortigen kirchlichen Verhältnisse nicht bekannt sind. Die Geschichte der Reformation der Rhätischen Kirchen von Peter Dominicus Rosio da Porta, Kanzler des Kirchenraths vom Obern Engadin, giebt zwar ausführlichen Bericht über die Schicksale der Reformirten in Graubünden während des 16. bis zu der Mitte des 17. Jahrhunderts; allein ihrer kirchlichen Einrichtungen, namentlich ihres Kirchengesanges, wird darin mit keinem Worte gedacht. Wie es um die Mitte und gegen das Ende des 18. Jahrhunderts

— höher hinauf erstreckt sich meine Kenntniß nicht — mit dem geistlichen Gesange daselbst beschaffen war, entnehme ich lediglich aus zwei geistlichen Lieder- und Melodieenbüchern in sogenannter romanischer Sprache, die ich genau durchgesehen und mich mit jedem Einzelnen darin sorgfältig bekannt gemacht habe. Da sie die Melodieen in zwei- und mehrstimmigen Sätzen geben, so gewinnen wir dadurch neben unmittelbarer Anschauung derselben, und (sofern sie entlehnte ältere sind) des Verhältnisses der Gestalt, in der sie hier erscheinen, zu ihrer ursprünglichen, zugleich genaue Kunde des Standpunktes, auf welchem die kirchliche Setzkunst in jenem abgelegenen Thale bis dahin gestanden. Wenn dieser nun als ein nur niederer sich darstellt, indem wir in jenen Sätzen weder einen lebendigen Nachklang älterer Zeit wahrnehmen können, noch ein Berührtseyn von der Richtung auf das Mannichfache und Glänzende, wodurch die erste Hälfte des Jahrhunderts, aus dem beide Bücher stammen, sich auszeichnet; so haben wir den Grund davon wohl eben in jener Abgelegenheit zu suchen, die zwar in einer Zeit allgemeiner religiöser Aufregung und Begeisterung nicht zu hindern vermochte, daß die Bewohner dieses einsamen Thales in den Kreis eines größeren Gesammtlebens mit hineingezogen wurden, als aber beides allgemach erkaltete, sie wieder an der Scholle festhielt, und jeder frischen Entfaltung, wie der älteren Anschauung des Tonreiches, so der späteren, eine Schranke zu ziehen vermochte.

Dem ältesten beider Bücher fehlt das Titelblatt; dem hinten aufgedruckten zufolge wird er: Canzun spirituæla etc. gelautet haben. Wahrscheinlich erschien es im Jahre 1764; denn die ihm voranstehende zu Samada von Johann Jacob Pernisius, Vorsitzendem des Kirchenrathes im Ober-Engadin (Praeses Colloquii Engadinae superioris) ausgestellte Billigung (Ap-

probatio) lautet vom 9. Juni dieses Jahres. Ihr folgt eine fromme Zueignung an den heiligen Geist; an dieselbe schließt sich dann die Vorerinnerung an den geneigten Leser (Avvertimaint al benin lettur). Wir erfahren durch sie, daß eine Anzahl der Lieder unserer Sammlung übersetzte, aus älteren und neueren Singbüchern zusammengetragene sind; einen großen Theil aber habe Giovanni Frizzoni, Prediger zu Cellerina neu gedichtet. Die ihnen beigegebenen Singweisen habe man aus den Werken der berühmtesten älteren und neueren Tonkünstler erlesen, und diese Wahl, so wie die Durchsicht und Verbesserung des Gewählten, sei durch vier erfahrene Kenner geleitet worden: den sehr ehrwürdigen Herrn Murazan Perini, die wohlgebornen Junker Paolo de' Perini und Durigeß a Planta, endlich den Magister Jan Chiaber Jan Duri, öffentlichen Notar. Der Vorerinnerung wird dann die Erklärung einiger musikalischer Zeichen angereiht, und dieser ein Glückwunsch an die Gönner und Beförderer des Werks (Augurio als promotuors della preschaint ovra); ein Buchstabenspiel mit den Namen Flori Salis, Fortunato Frizzonio, Gudains Marolan, indem die Anfangsbuchstaben der ersten, dritten, fünften ꝛc. der ihnen geweihten assonirenden Zeilen ihre Taufnamen, die Endbuchstaben der zweiten, vierten, sechsten ꝛc. dagegen ihre Familiennamen darstellen.

Die Lieder selbst, die nunmehr folgen, beginnen mit einem an die Kirchen (baselgias) des Obern Engadin gerichteten; dann schließen sich Morgen- und Abendgesänge an, Lieder vor und nach der Predigt; Weihnachtlieder, eingeleitet durch vorbereitende auf das Fest der Geburt des Herrn; Neujahrslieder; Gesänge für die Passionszeit, unter denen die für den Palmsonntag und Charfreitag bestimmten sich besonders hervorheben, wie unter den Osterliedern das auf den Gang des Herrn nach

Emaus im Geleite der zwei mit ihm wandelnden Jünger; Himmelfahrts- und Pfingstlieder, welche den Kreis der den Festen gewidmeten Gesänge beschließen. Nun folgen die Katechismusgesänge, wenn auch nicht unter diesem Namen ausdrücklich zusammengefaßt: von der Taufe, dem Abendmahl, der Ehe; diese letzten geben Gelegenheit, des bräutlichen Verhältnisses der Kirche zu dem Erlöser zu gedenken, dem mehrere Lieder gewidmet sind; mit zweien für die Obrigkeit und die Diener des göttlichen Wortes schließt ein erster Abschnitt.

Die den Inhalt des zweiten bildenden Gesänge lassen im Allgemeinen als Jesuslieder sich bezeichnen. Sie zeigen uns den Heiland in den mannichfachsten Beziehungen zu seiner Kirche, als das für sie geopferte Lamm, den zärtlichsten Bräutigam, sein Blut als ihren Lebenssaft, seine Liebe als ihre Seligkeit rc. So werden uns im Ganzen 163 Lieder vorübergeführt; das 164ste, als Schlußlied bezeichnet, ein Lob-, Dank- und Bittlied, krönt das Ganze, gerechtfertigt in seinen einzelnen Theilen durch prophetische, evangelische, apostolische Sprüche.

Die den Liedern beigegebenen Melodieen sind der mannichfaltigsten Art. Aus altem lateinischem Gesange stammende, wie die der Hymnen: Veni redemptor gentium etc., und Veni creator spiritus etc; aus mittelalterlichem, — In dulci jubilo etc., Dies est laetitiae etc., Resonet in laudibus etc., dessen Singweise, in zwei Hälften getheilt, für zwei besondere Lieder angewendet wird; aus dem französisch-calvinischen Psalter entlehnte; dem evangelisch-lutherischen Kirchengesange des 16. Jahrhunderts angehörende, wie die mixolydische und phrygische des lutherischen Psalmliedes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" rc., die der Lieder: „Es sind doch selig alle die rc. Nun freut euch lieben Christen gemein rc. Vom Himmel hoch rc. Durch Adams Fall rc. Herr Christ der einig' Gotts Sohn rc.

Allein Gott in der Höh sei Ehr ꝛc. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ ꝛc. Nun lob' mein' Seel den Herren ꝛc. Herzlich thut mich verlangen ꝛc. Wie schön leuchtet der Morgenstern ꝛc." — und dem des siebzehnten: „Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc. Was Gott thut das ist wohlgethan ꝛc. O Traurigkeit, o Herzeleid ꝛc. Sollt' ich meinem Gott nicht singen ꝛc. Warum sollt' ich mich denn grämen ꝛc. Jesu meine Freude ꝛc. Nun danket Alle Gott ꝛc. O Jesulein süß ꝛc. O Gott du frommer Gott ꝛc." Wenn aber auch diese Singweisen bis nahe an die Hallesche Zeit reichen, so daß die der Lieder: „Nur frisch hinein" ꝛc. (von Kongehl — Prutenio) und „Seelenbräutigam" (von Adam Drese) hier ebenfalls angetroffen werden, so findet sich doch keine, zumal der tanzhaften Melodieen des Freylinghausenschen Gesangbuches angewendet. Aus welchem Grunde man diesen vorübergegangen ist, wüßte ich nicht zu sagen. Wegen der überwiegend weltlichen Färbung vieler derselben geschah es augenscheinlich nicht, denn unsere Sammlung enthält neben den erwähnten, theils ursprünglich geistlichen, theils durch längeren kirchlichen Gebrauch und allmählige Umgestaltung geheiligten Singweisen eine noch größere Anzahl von so durchaus weltlichem Tone und selbst tanzhaftem Gepräge, daß nicht zu bezweifeln ist, daß sie beliebten Gesellschafts- und Volksliedern, selbst Tänzen, entlehnt sind. Auf den Inhalt der geistlichen Lieder, mit denen sie erscheinen, ist dabei nicht allzuviel Rücksicht genommen, so daß wir z. B. Passionslieder mit Melodieen ganz munteren, leichtfertigen Schrittes finden. Daran würden wir bereits erkennen, daß sie mit ihren Liedern nicht zugleich entstanden sind, ließe nicht schon die Vorrede uns schließen, daß wir nur erborgte, nicht lebendig gewachsene Singweisen hier erwarten durften. Wie diejenigen unter ihnen, die als weltliche sich kund geben, in wenigen Fällen nur ihrer neuen Bestimmung

entsprechen, so sind auch die geistlichen Melodieen selten, ja niemals fast, ihrer ursprünglichen zufolge verwendet, namentlich die Festmelodieen nicht zu Festgesängen; man hat sie, ohne auf ihren inneren Gehalt Rücksicht zu nehmen, hin und wieder abändernd, lediglich nach den Strophen der neuen Lieder denselben zugetheilt. Doch finden sich davon auch Ausnahmen: so ist die bekannte Weise des Passionsliedes: „O Haupt voll Blut und Wunden" zu einer Übersetzung desselben verwendet (O chiò plain d'saung e plaejas etc.), die des Liedes: „Erstanden ist der heilig' Christ" einer Übertragung desselben angeeignet (Nos Segner Crist' ais resüstô etc.). Nur ein geringer Theil der Tonsätze, mit denen sie erscheinen (37), ist vierstimmig; die Mehrzahl derselben (34) ist über Melodieen des deutschen evangelischen Kirchengesanges gearbeitet, und drei allein geben Behandlungen weltlicher. Die zahlreichsten unter allen (89) sind die dreistimmigen, darunter 19 über geistliche und 70 über weltliche Weisen; der zweistimmigen ist nur einer mehr als der vierstimmigen (38), wogegen die meisten (25) unter ihnen über geistliche und etwa deren Hälfte (13) über weltliche Singweisen gefertigt sind. In dem melodischen Fortschritte der geistlichen finden sich wenige, geringe Abweichungen von ihrer Urgestalt, auch ist der dreitheilige Takt, wo er dieser eignet, in den meisten Fällen beibehalten, wie z. E. bei den Melodieen: „Allein Gott in der Höh sei Ehr ꝛc. Nun lob' mein' Seel' den Herren ꝛc. Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc." Der rhythmische Wechsel dagegen ist meist mit geradem Takte vertauscht, oder auch mit dreitheiligem, wo dieser überwiegend hervortrat in jener eigenthümlichen Form, wie in der Weise: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend" ꝛc. Nur in einem einzigen Falle ist er beibehalten, in der Melodie des 42sten der calvinischen Psalme (Ainsi qu'on oyt le cerf bruire), die hier

einem Trostliede in Trübsal angeeignet ist (O chaer' orma, voust aunch' uossa con tieu laed continuaer etc.). Die entlehnten geistlichen Weisen sind durchgängig ganz einfach gesetzt, und der Hauptgesang ist überall in den Sopran gelegt, den jedoch die zweite Stimme so oft überschreitet, daß er dadurch unkenntlich wird. Ein einziger Satz für das Neujahrsfest, zu einem Liede über den Namen Jesu, ist „Fuga" überschrieben: wir erkennen ihn leicht als offenen, dreistimmigen Canon im Einklange, von drei Gliedern zu vier Takten, bei welchem die zweite Stimme nach eben so langem Schweigen, die dritte nach verdoppeltem eintritt.

Der Satz selbst ist bei fast allen Melodieen des ganzen Buches unrein und fehlerhaft, die Harmonie, der nicht selten die bezeichnende Terz fehlt, dürftig und hohl. Von der Kennerschaft des ehrwürdigen Geistlichen, des gelehrten Magisters, der beiden wohlgebornen Junker, deren Vorsorge für die Melodieen die Vorrede unseres Buches rühmt, können wir demnach nicht eben eine günstige Voraussetzung gewinnen. Woher sie das Zusammengetragene geschöpft, wüßten wir eben so wenig anzugeben; im Allgemeinen macht es ungefähr denselben Eindruck, wie das für das benachbarte St. Gallen von Caspar Zollicofer (1738) in seiner „himmeldurchschallenden Gebät-Musik himmlisch gesinnter Seelen" Zusammengestellte, mit dem es gleiche Gebrechen theilt. *) Doch bleibt es auffallend, daß

*) Zu dieser Sammlung erschien 2 Jahre später (1740) ein Anhang, unter dem Titel: „Wohlriechendes Musikalisches Rauch-Werk in güldener Glaubens-Schalen, auf dem Hertzens-Altar angezündet durch Feuer vom Himmel, zum lieblichen Geruch dem Herrn. In 300 vortrefflichen Gebet-Liedern als so viel Himmel-auffsteigenden heiligen Andachts-Flammen, auf alle Tage im Jahr, und bey mancherley Vorkommenheiten, wie auch insonderheit auf Reisen zu Wasser und Land zu gebrauchen zum Preiß Gottes; Mit anmuthigen Melodieen und einem richtig gezeichneten General-Baß, in

die einzelnen Singstimmen, für sich betrachtet, einen guten Fluß und inneren melodischen Zusammenhang haben, wenn sie auch im Miteinanderklingen dem Ohre keine gefällige Harmonie gewähren, ja, durch gehäufte, widerwärtige Octaven- und Quintenfortschreitungen, Queerstände rc. ihm höchst lästig fallen. Man möchte aus jener einseitigen Vorsorge für die melodische Führung der Stimmen und ihre Ausführbarkeit, den Schluß ziehen, die Kirchen des Obern Engadin hätten der Sitte der Züricher und Baseler Gemeinen sich angeschlossen, von denen die Melodieen des Lobwasserschen Psalters nach den beibehaltenen Tonsätzen Goudimels noch bis in neuere Zeit vierstimmig gesungen wurden; diesen seien sie nachgefolgt, wenn auch nicht in der Wahl des Gesungenen, doch in der Art der Ausführung; daher rühre die vorwaltende Rücksicht auf Sangbarkeit und Fluß

---

dieses bequeme Format gebracht, damit es dem großen schönen und wohlfeilen Gesang-Gebät-Buch der 1000 Liedern könne angebunden werden. Herausgegeben auf vielfältiges Verlangen von Caspar Zollicofer, p. t. Diacon der Gemeinde zu St. Leonhard. Gedruckt im Jahr MDCCXL." Für die 300 Lieder dieses Buches, von denen jedoch die Mehrzahl in nur einzeln stehenden Strophen besteht, wird die geringe Zahl von 22 Melodieen gegeben: 7 vierstimmige (N. 42 [mit Begleitung zweier Clarinen] 47, 57, 83, 171, 200, 293); 15 dreistimmige, unter ihnen 10 mit einem besonderen Generalbasse, während die als solche sonst bezeichnete Stimme zugleich Grundstimme ist: (45, 48, 69, 108, 116, 130, 158, 186, 215, 229) die fünf anderen ohne denselben (244, 246, 274, 283, 286). Ein großer Theil dieser Melodieen ist geschmacklos, und selbst falsch betont. — Becker, in seiner Schrift „die Choralsammlungen der verschiedenen christlichen Kirchen" S. 44. nennt als erneuerte Auflagen dieser, und der im Texte erwähnten Schrift zwei in der K. K. Hofbibliothek zu Wien befindliche Werke: „Neu vermehrte Geistliche Seelen-Music" (St. Gallen 1753, in 9. Auflage) und „Geistliche, liebliche Lieder zum Lobe Gottes und zur Vermehrung der geistlichen Seelen-Musick" rc. Ebd. 1744. Ich kenne diese Werke nicht aus eigener Anschauung, und so überzeugt ich bin, daß sie ähnlicher Art sind mit den 1738 und 1740 erschienenen, so möchte ich sie doch nicht ohne Weiteres als spätere Auflagen derselben betrachten. So viel ist gewiß, daß Sammlungen solcher Art damals vielen Beifall fanden, und oft aufgelegt wurden.

der einzelnen Stimmen, selbst bis zur Vernachlässigung der Harmonie, wie denn ein Vorwalten ähnlicher Art schon in den sonst regelrechten und tadellosen Sätzen des erwähnten niederländischen Meisters nicht zu verkennen sei. Diese Voraussetzung (des mehrstimmigen Vortrages durch die Gemeine) würde dann freilich auf die entlehnten älteren geistlichen Weisen zu beschränken seyn, und höchstens auf diejenigen mit ausgedehnt werden dürfen, welche das Gepräge einfacher Volksmelodieen tragen. Dadurch würde dann wiederum eine zweite Vermuthung entstehen, daß nämlich die anderen, für ihren Vortrag größere Kehlfertigkeit erheischenden Tonsätze, sei es wegen der darin vorkommenden Melismen, Triolen &c. oder wegen ausgedehnteren, zu ungewöhnlicher Höhe sich aufschwingenden Stimmumfanges, von mehr beschulten Gemeinegliedern als Chorgesang ausgeführt worden seien, und zu besonderem Schmucke des Gottesdienstes gereicht hätten. Diese Voraussetzungen und Vermuthungen lassen wir vorläufig dahingestellt seyn; wir werden auf sie zurückkommen, wenn wir zuvor erst der zweiten unserer Lieder- und Melodieensammlungen näher getreten seyn werden, die uns noch gewichtigere Thatsachen zur Entscheidung der aus dem bereits Angeführten sich ergebenden Frage darbieten wird.

Sie ist im Jahre 1789 zu Cellerina im Obern Engadin bei Giuseppe Bisatzi erschienen, und führt den Titel: „Zeugniß von der erstaunenswürdigen Liebe Jesu Christi gegen die sündigen Menschen. Für Gesang in Reime gebracht durch Johann Baptist Frizzoni."*) Dem Titel folgen zwei Empfehlungen des

---

*) Testimoniaunza dall' amur stupenda da Gesu Cristo vers pchiaduors umauns. Per gnir cantœda in verss missa da Giovanni Gio. Batt. Frizzoni V. D. M. Stampô in Cellerina da Giuseppe Bisatzi. MDCCLXXXIX.

Werkes ohne Tages= und Jahresangabe, von den Pastoren zu Samada und Zuz, Jacob Pernice und Martin Donz; eine Bekräftigung derselben durch die Mitglieder des Kirchenraths (colloquii) des Oberen Engadin; eine Zueignung des Werkes an den wahren und lebendigen Gott und ewigen himmlischen Priester (Vair e vivaint Dieu et etern Bap Celestiael) wie sie sich allein zieme für ein Buch, das keinen andern Zweck habe, als Jesum Christum zu feiern, und seine unvergleichliche, ruhmwürdige, ewige Herrlichkeit zu erheben; glückwünschende Gedichte an die Gönner des Werkes Giovanni Antonio Frizzoni und Andrea Soldan, ein Spiel mit den Buchstaben ihrer Namen zeigend, wie in dem zuvor besprochenen Buche; endlich ein Lied an die Kirche zu Cellerina. An diese schließt sich nun zunächst ein längeres Lied von 170 Strophen, in 10 Abschnitte mit eben so viel eigenen Melodieen getheilt; Abschnitte, deren erster das Leben Jesu von seiner Empfängniß und Geburt bis zu seiner Verklärung betrachtet, drei folgende das Erwägen der Zeit von dieser bis zu seinem Leiden, und dieses selber, sich als Aufgabe stellten: sodann je einer seinem Begräbnisse, seiner Auferstehung, Himmelfahrt, der Ausgießung des h. Geistes, Christi ewigem Richteramte gewidmet ist, endlich der letzte aus allem Diesem eine Nutzanwendung zieht. Nun reiht sich ein Kranz zahlreicher Lieder an über die Wunder des Herrn, seine ewige, erlösende Liebe, seine heilsame Lehre, über die Zeugnisse von ihm, mit welchem Allem der erste Abschnitt der Gesänge beschlossen wird. Der folgende zeigt wiederum eine Anordnung, ähnlich der in dem so eben besprochenen, früheren Liederbuche. Zuerst erscheinen die Festlieder — eine Vorbereitung auf das Fest der Geburt des Herrn, dann Weihnacht=, Neujahr=, Passionsgesänge (mit besonderem Hervorheben des Charfreitags), Oster=, Himmelfahrts=, Pfingstlieder — die Katechismusgesänge, von der Taufe,

Lieder vor und nach dem h. Abendmahle, von der Ehe, Hochzeitgesänge —; Buß-, Lob- und Danklieder; Gesänge einer bedürftigen, nach Gnade dürstenden Seele; von der besten Form des Gebetes; endlich die Jesuslieder, in denen der Erlöser in den mannichfaltigsten Beziehungen zu der Seele dargestellt wird.

Wiederum sind es im Ganzen 163 Lieder wie in jenem ersten Buche, 45 mit vierstimmigen, 106 mit dreistimmigen, 12 mit zweistimmigen Melodieen, und eben so finden wir, wie in jenem ersten Buche, Singweisen geistlichen Ursprunges (oder doch Gepräges), aus französisch-calvinischem, deutsch-evangelischem Kirchengesange entlehnt, aus unbekannten Quellen geschöpft, vielleicht für das Werkchen neu erfundene, worüber wir in diesem selber vergebens nach Aufschluß forschen — und ihnen gegenüber jene weltlichen, leicht, munter, selbst tanzhaft daherschreitenden, dem Inhalte ihrer Lieder wenig entsprechenden. Auch der Tonsatz dieser Melodieen gleicht darin dem der früheren Sammlung, daß die älteren geistlichen, hier zunächst dem 16. Jahrhunderte entlehnten Singweisen: „An Wasserflüssen Babylon ꝛc. Wenn mein Stündlein vorhanden ist ꝛc. Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt ꝛc. Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn ꝛc. Es sind doch selig alle die ꝛc. Ach Gott vom Himmel sieh darein (die hypophrygische) ꝛc. Aus tiefer Noth (die ionische) ꝛc. Vater unser im Himmelreich ꝛc. Chantez gayement (Psalm 81)" und andere — durchaus ganz einfach, Ton gegen Ton, behandelt sind. Ein wesentlicher Unterschied jedoch beruht darin, daß von 39 Melodieen dieser Art unter jenen 45 vierstimmigen, (von denen 6 nur weltliches Gepräge tragen), ihrer 30, die überwiegende Mehrzahl, die Melodie im T e n o r, einer Mittelstimme, zeigen, hier also 22 Jahr nach dem Erscheinen jener älteren Sammlung auf eine Setzweise zurückgegangen

wird, die zwar um den Beginn der Kirchenverbesserung die herrschende war, gegen das Ende des 16. Jahrhunderts aber schon aufgehört hatte es zu seyn, namentlich um die Zeit wo Cellerina erst von der römischen Kirche sich lossagte (1584) und zu der gereinigten Lehre sich bekannte. Woher diese Rückkehr zu einer älteren, für den Gemeinegesang offenbar unpassenden Gewohnheit, wofür man selbst in der Schweiz, namentlich zu Basel, nach dem Zeugnisse der von Samuel Marschall daselbst neu gesetzten Psalmweisen sie längst erkannt hatte? Woher insonderheit die so späte Wiederaufnahme einer solchen Setzweise, nachdem man früher bereits diejenige angenommen hatte, die bis zu unseren Tagen die allgemein herrschende geblieben ist?

Mit Bestimmtheit hierauf zu antworten, fällt schwer, ja unmöglich, da uns alle älteren Denkmale fehlen, aus denen wir eine Anschauung der allmähligen Entwicklung des kirchlichen Gemeinegesanges in den einzelnen Theilen Graubündens schöpfen könnten. Ja es ist zu vermuthen, daß dergleichen überall nicht mehr vorhanden sind, da eben Rhätien seit der Kirchenverbesserung bis nach der Mitte des 17. Jahrhunderts der Schauplatz von Verfolgungen wegen evangelischen Bekenntnisses und von den erbittertsten Glaubenskämpfen mit wechselndem Siege und Unterliegen gewesen ist; Kämpfe, während welcher dergleichen Denkmale von den Gegnern oft absichtlich zerstört, mindestens der Zerstörung leicht preisgegeben werden. Bei dieser Sachlage bleibt uns nur eine Vermuthung übrig, und diese führt uns abermals zurück auf jene frühere, die wir bei Gelegenheit des Singebuches von 1764 aussprachen.

Es ist nämlich mit Recht vorauszusetzen, daß als die Gemeinen Graubündens von der römischen Kirche abfielen, und der evangelischen Lehre sich zuwendeten, sie in ihrem Kirchengesange an dasjenige sich hielten, was seit der Kirchenverbesse-

rung in Deutschland, dem eigentlichen Heerde derselben, auf diesem Gebiete erblüht war. Beide zuvor besprochene Melodieenbücher legen davon das bestimmteste Zeugniß ab. Jene älteren Lieder nun und deren Singweisen bildeten den Kern ihres Gemeinegesanges, der jedoch während der Zeit der Verfolgung und des Kampfes, die eine jede freiere Entwicklung der Kunst hinderte, keine neuen Schößlinge trieb. Man begnügte sich ihn zu hüten, in den Tagen der Zerstörung ihn für die des Friedens als einen Schatz möglichst zu bewahren; und war dieß glücklich gelungen, so hatte er dadurch nur größeren Werth gewonnen und man hielt um so fester an der Form, unter der man ihn zuerst erworben hatte, an dem einfachen vierstimmigen Tonsatze, wie er seit der Mitte des Jahrhunderts allgemeiner üblich geworden war, wo die evangelische Lehre in jenem südöstlichen Theile der Schweiz sich zu verbreiten begonnen, wie denn seitdem auch die Verlegung des Hauptgesanges in die Oberstimme sich mehr ausgebreitet hatte. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, während friedlicher Tage, machte der Drang nach reicherem Erwerbe sich geltend, und man eignete sich allgemach die seit jenem Zeitpunkte entstandenen, oder allgemeiner in das Volk übergegangenen geistlichen Weisen an, hielt auch wohl eine Nachlese unter den älteren, nun erst bekannter gewordenen Melodieen. Dabei ist es aber merkwürdig, daß nach dem Zeugnisse unserer älteren Sammlung von 1764 nur wenige der aufgenommenen Weisen des 17. Jahrhunderts in vierstimmigem Satze erscheinen — nur 3, die den Liedern: „O Traurigkeit, o Herzeleid ꝛc. Nun danket alle Gott ꝛc. Auf meinen lieben Gott" ꝛc. entlehnten — während die übrigen nur mit einem Grundbasse, seltener in dreistimmigem Satze vorkommen, wie denn auch der bei einzelnen älteren Melodieen ausnahmsweise vorkommende drei- und zweistimmige Satz auf spätere Aufnahme

schließen läßt.*) Es scheint, man habe die früher in Gebrauch gewesenen vor den übrigen durch die reichere Stimmenfülle auszeichnen wollen, und sei nur in wenigen Fällen davon abgewichen.

Wäre nun das Melodieenbuch von 1789 eine spätere, etwa nur vermehrte und geläuterte Ausgabe des älteren von 1764, so gewännen wir dadurch ein erhebliches Gewicht für unsere Vermuthung, sofern der Tonsatz jener ursprünglich in Gebrauch gekommenen Singweisen in beiden sich unverändert wiederfände. Allein das jüngere ist ein ganz selbständiges Werk, es hat mit dem früheren auch nicht ein einziges Lied gemein, und soviel ich finden konnte nur zwei Melodieen, giebt aber noch mehre ältere Weisen, die das frühere nicht hatte, und in Tonsätzen, deren ganzes Gepräge die Überzeugung gewährt, daß sie nicht erst in der Zeit entstanden, wo das Buch erschien. Dennoch gewährt dasselbe eine Spur, die wiederum auf unsere Annahme hinweis't; eben in jenen zwei Melodieen die es mit dem älteren theilt, wenn auch zu anderen Liedern. Es sind die ursprünglich den nachgebildeten Psalmen angehörenden: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" (Ps. 12) — die hypophrygische desselben nämlich — und: „Es sind doch seelig alle die" (Ps. 119). Bei ihnen findet sich eine merkwürdige Übereinstimmung der Tonsätze: bei der zuerst genannten, wo der Hauptgesang ausnahmsweise in die Oberstimme gelegt ist, eine durchgängige, bei der letzterwähnten zwar eine Abweichung, jedoch nur in der Stellung die jenem angewiesen worden, indem er von dem Tenor geführt wird; die begleitenden Stimmen sind dieselben in beiden

*) Die Melodieen der Lieder: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr ꝛc. Vom Himmel hoch, da komm' ich her ꝛc. Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ" ꝛc. werden in dreistimmigem Satze gegeben, die des alten Hymnus „Veni redemptor gentium" nur in zweistimmigem.

Büchern. Diese abweichende Stellung möchten wir aus dem Bestreben erklären, mit der ältesten evangelischen Kirche der Schweiz, der zu Zürich, in der Form des Gesungenen, wenn auch nicht in diesem selbst, sich in Übereinstimmung zu setzen; denn in Zürich waren die Psalmen Marots und Beza's nach Lobwassers Übertragung eingeführt, mit den für den Gesang der Gemeine beibehaltenen Tonsätzen Goudimels über ihre Melodieen, die in denselben mit wenigen Ausnahmen immer dem Tenor zugetheilt sind. Ein Anschluß an diese Form des Tonsatzes die auch die älteste in der evangelisch-lutherischen Kirche gewesen, — oder wollen wir lieber sagen, ein Zurückgehen auf dieselbe, — hatte aber keine Schwierigkeit, weil dadurch nicht einmal die Umarbeitung der herkömmlichen Tonsätze nöthig wurde. Denn mit wenigen Ausnahmen bedurfte es nur einer Umstellung der Hauptmelodie, ihrer Versetzung in die Tenorstimme; die zweite Stimme, welche durch ein solches Verfahren zur ersten wurde, bewegte sich in den allermeisten Fällen schon in dem Umfange des Soprans, ja, die melodieführende Oberstimme wurde von ihr häufig überschritten und verdunkelt. Wo aber einmal eine Ausnahme stattfand — wie z. B. bei der Melodie des fünften Liedes, unserer älteren Sammlung (Immanuel vair Dieu et Hom), in der wir die Weise des lutherischen Liedes: „Nun freut euch liebe Christeng'mein" erkennen — da war um so weniger Bedenken vorhanden, den ursprünglichen Tonsatz fortbestehen zu lassen, als ja auch in Goudimels Behandlungen der Psalmlieder, wenn gleich selten (in 17 Fällen unter 151), von dem Grundsatze abgewichen war, den Hauptgesang jederzeit durch die Tenorstimme führen zu lassen.

Fassen wir nun noch einmal unsere Gründe zusammen für die Annahme des mehrstimmigen Vortrages der Melodieen

unserer beiden Singebücher durch die Gemeine, indem wir an geeigneter Stelle sie noch durch neue, im Verlaufe eines solchen zusammenfassenden Vortrages sich ergebende unterstützen. Daß beide Bücher zu kirchlichem, nicht blos zu häuslichem Gebrauche bestimmt gewesen, zeigt ihre ganze Einrichtung; denn wollten wir auch absehen davon, daß beide den Festen des Kirchenjahres, ja, auch den Vorlesungen biblischer Abschnitte im Laufe desselben sich anschließen, so deutet doch vieles Andere noch, zumal in der älteren Sammlung, auf Gebrauch bei dem Gottesdienste, wie die Lieder vor und nach der Predigt, vor und nach dem h. Abendmahle, und Anderes. In der Empfehlung und Billigung des späteren Singebuches durch den Vorsitzenden des Kirchenraths für das Obere Engadin, wird sogar ausdrücklich gesagt, daß die darin enthaltenen Gesänge bestimmt seien, im engeren Kreise wie öffentlich zu Gottes Lobe gesungen zu werden (Las preschaintas canzuns, chi haun per scopo da decantaer taunt privatamæng có pubblicamaing il Lôd da Dieu etc.). Es ist keine Veranlassung vorhanden, das spätere Singebuch deshalb für ein das frühere ausschließendes anzusehen, weil es mit ihm nur in zwei Singweisen und ihren Tonsätzen, aber keinem einzigen Liede zusammentrifft, eine viel größere vielmehr waltet für die Annahme ob, dasselbe als dessen Ergänzung zu betrachten, etwa gleich dem 1714 erschienenen zweiten Theile des Freylinghausenschen Gesangbuches in dem Verhältnisse zu dem zehn Jahre früher herausgegebenen ersten. Beide Bücher erschienen aber zu einer Zeit — nach der Mitte des 18. Jahrhunderts — wo die geistlichen Gesangbücher lange schon aufgehört hatten, zugleich Melodieenbücher zu seyn, etwa mit Ausnahme des 1741 und 1771 zusammengedruckten und neu aufgelegten Halleschen, dessen wir so eben gedachten; zu einer Zeit wo Lieder- und Choralmelodieenbuch vielmehr auf das Bestimm-

teste sich getrennt hatten. Beide geben aber gegen diesen allgemein gewordenen Gebrauch nicht allein ihren Liedern Melodieen mit, sondern auch Tonsätze, deren es gar nicht bedurft hätte, wenn nicht ein allgemeiner kirchlicher Gebrauch von denselben hätte gemacht werden sollen, wie denn auch deren Beigabe, ohne eine solche Voraussetzung, nur Raumverschwendung gewesen wäre und nutzlose Vertheuerung der Bücher zur Folge gehabt hätte. Bei diesen Tonsätzen ist vorzugsweise Bedacht genommen auf leichte Ausführbarkeit der einzelnen Stimmen, selbst bis zur Vernachlässigung der Reinheit des Satzes. Endlich giebt aber auch die älteste und vornehmste evangelische Kirche der Schweiz — oder sollen wir sagen, sie gab damals — das Beispiel mehrstimmigen Gemeinegesanges; und die Voraussetzung, daß man ihr sich habe anschließen wollen, gewinnt dadurch größere Bekräftigung, daß man eine frühere Art des Vortrages bei welcher der Hauptgesang durch die Oberstimme geführt wurde, später, nach dem Vorbilde der in der Kirche zu Zürich für den Gemeinegesang bestimmten Tonsätze, mit jener älteren vertauschte, welche die Melodie zumeist dem Tenore anwies; was um so leichter geschehen konnte als es dabei nur einer Umstellung der bisher üblichen Tonsätze bedurfte, ohne an den herkömmlichen Harmonieen etwas ändern zu müssen.

Damit könnten wir annehmen, unsere Voraussetzung in Rücksicht der ursprünglich geistlichen, oder in früherer Zeit schon kirchlich gewordenen Singweisen unserer beiden mehrstimmigen Melodieenbücher gerechtfertigt zu haben. Was nun die ihnen gegenüberstehenden, einen durchaus weltlichen Ton anschlagenden betrifft, so sind sie unzweifelhaft eine Beigabe späterer Zeit; dem in ihnen vorwaltenden Gepräge nach dürften sie kaum in eine frühere zu setzen seyn, als die letzten 25 Jahre des sieb-

zehnten Jahrhunderts. Nicht ohne Grund wäre vorauszusetzen, daß jenes schon erwähnte, 1738 zu St. Gallen erschienene geistl. Singebuch Caspar Zollicofers zu ihrer Zusammenstellung mit jenen älteren Melodieen Veranlassung gegeben habe, wodurch die eben ausgesprochene Annahme wegen der Zeit ihres Entstehens nicht ausgeschlossen wird, da Zollicofer zufolge der Angabe seiner Quellen, auch ältere und neuere Tonsätze mehr weltlichen Gepräges zusammengestellt hat. Ist nun dieser spätere Theil unserer Singebücher in der That dazu bestimmt gewesen, als Chorgesang von den mehr im Gesange beschulten Gemeinegliedern ausgeführt zu werden, oder ist er es eben, dessen Gebrauch auf einen engeren Kreis sich beschränken sollte? So viel ist gewiß: Älteres und Späteres steht in unseren Sammlungen als solches sich nicht gegenüber, beides ist mit einander vermischt, die Abtheilungen gründen sich nicht auf die Zeit des Entstehens der Melodieen und der Lieder, sondern auf die Gegenstände und die Bestimmung dieser letzten, und in Art und Ort des Gebrauches der Singweisen ist kein Unterschied gemacht. In dem späteren Singebuche, eben wie in dem früheren, tritt auch jene Rücksicht heraus auf Faßlichkeit und melodischen Zusammenhang der einzelnen Singstimmen, wodurch deren Ausführung wesentlich erleichtert und so auf ihren Vortrag durch Alle, je nach Beschaffenheit ihres Stimmumfanges gedeutet wird. Freilich wird über eine solche Vorsorge sehr häufig die Rücksicht auf Reinheit des Satzes und Fülle wie Bedeutsamkeit der Harmonie hintangesetzt; doch ist hier auf jene erste mehr Bedacht genommen, fehlerhafte Fortschreitungen erscheinen seltener, nur hin und wieder begegnet uns ein gegen alle Regeln des Wohlklanges verstoßender, aller bessernden Versuche spottender Tonsatz. Es ist daher die Annahme nicht auszuschließen, daß soweit Umfang und Beschaffenheit der

einzelnen Stimmen dieser zweiten Art von Tonsätzen es zugelassen habe, auch sie allgemeinem Gebrauche bestimmt gewesen, ein Unterschied aber nur bei denjenigen stattgefunden habe, die (wie die meisten zweistimmigen dieser Art) für beschultere Stimmen größeren Tonumfanges berechnet gewesen, also auch nur von solchen als eine Art Chor- und Einzelgesang in der Kirche hätten ausgeführt werden können.

Fragen wir aber, ob ein dergleichen mehrstimmiges Singen der Gemeine bei dem Gottesdienste zweckmäßig, ja nachahmenswerth sei, ob es als höhere Stufe des allgemeinen Kirchengesanges betrachtet werden könne? so ist diese Frage unbedingt zu verneinen. Eine Mehrstimmigkeit bei demselben kann überall nur da sich bilden, wo der Gebrauch der Orgel bei dem Gottesdienste grundsatzlich ausgeschlossen wird. Sie hindert aber das einmüthige Einstimmen aller Gemeineglieder in dieselbe Singweise, wodurch das Gemeingefühl so wesentlich gehoben und erhalten wird; einer jeden Altersstufe wird eine verschiedene eingeprägt, jenes lebendige Hervorrufen von dem Inhalte des Liedes bei Allen, wenn die ihnen gemeinsame Melodie ertönt, ist dadurch ausgeschlossen. Die Kunst des mehrstimmigen Tonsatzes in ihrer Anwendung auf liedhafte Singweisen wird dadurch auf eine bestimmte Stufe der Entwicklung festgebannt, ihre hohe Bedeutung als harmonische Entfaltung kann sie dabei nimmer erreichen, weil die einseitige Vorsorge für das Einzelne die Rücksicht auf die Gesammtwirkung hindert. Würde aber auch hierin das Möglichste durch den Tonsetzer geleistet, so könnte immer doch selten nur eine selbst mäßige Kunstleistung hervorgehen, welche bei einem richtigen Verhältnisse der Singstimmen allein möglich ist, das kaum jederzeit vorausgesetzt werden kann. Und endlich: wäre selbst dieses gesichert, so würden jene anderen Vortheile immer nicht aufgewogen

werden, deren man um der Mehrstimmigkeit des allgemeinen Kirchengesanges willen sich entäußern müßte.

Mit diesen Betrachtungen, wie unsere romanisch-engadinischen Singebücher sie hervorriefen, schließen wir den Bericht über dieselben, der zwar wenig urkundlich Beglaubtes, und größtentheils nur Vermuthungen und Folgerungen bietet, doch nicht ohne eine sichere thatsachliche Grundlage, auf der ein künftiger Forscher mit mehr Erfolg, als uns bei dem Mangel an Quellen vergönnt war, an Ort und Stelle wird weiter fortbauen können.

XV.

Der Kirchengesang der Brüdergemeinen.

Der Kirchengesang der Brüdergemeinen, oder wie man sie öfter nennen hört, der Herrnhuter, hat keine Stelle gefunden in meinem Werke über den evangelischen Kirchengesang und dessen Verhältniß zu der Kunst des Tonsatzes, das nunmehr seit zwei Jahren als ein geschlossenes der Öffentlichkeit übergeben ist. Durfte es ihm vorübergehen, ohne sich einer Versäumniß schuldig zu machen? Beachtenswerth ist ohne Zweifel die Erscheinung dieser in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts hervorgetretenen christlichen Gemeinschaft. In dem Zeitraume von kaum funfzig Jahren seit ihrem Entstehen gewann sie eine unerwartete Ausdehnung, ihr Missionswesen namentlich eine erhebliche Bedeutung; mit Recht wird ihr kirchlicher Gesang

wegen seltener Übereinstimmung, hohen Grades von Wohlklang gepriesen, so daß alles Störende entfernt, alles Rohe unbedingt ausgeschlossen ist; ein Vorzug, dessen namentlich die lutherische Kirche nicht überall in deutschen Landen sich rühmen kann. Endlich enthält derselbe so manches Eigenthümliche, das eine nähere Betrachtung wohl verdient hätte, daß mit Recht gefragt werden darf, weshalb jenes Werk ihn stillschweigend zur Seite gelassen habe? Ist in demselben doch ein nicht unbedeutender Raum dem Kirchengesange der böhmisch-mährischen Brüder gegönnt, von dem der herrnhutische in gewissem Sinne als späterer, verjüngter Trieb betrachtet werden kann; war doch dessen Ausbildung im Wesentlichen schon vollendet, als der Stifter des erneuerten kirchlichen Bruderbundes aus dem Leben schied (1760), deren endlicher Abschluß aber kaum ein halbes Menschenalter nachher (1784) durch Herausgabe eines für alle Brüdergemeinen gültigen Choralbuches herbeigeführt; Alles während des Zeitraumes, den jenes, dem evangelischen Kirchengesange gewidmete Buch umfaßt; weshalb ist er demnach, wenn der Beachtung werth, doch unbeachtet geblieben?

Wohlunterstützt wie diese Frage seyn mag, die Antwort auf dieselbe ist nicht minder gerechtfertigt. Jenes Buch hatte seiner Aufgabe zufolge nur mit solchen einzelnen Gebieten geistlichen Gesanges sich zu beschäftigen, die zu dem allgemeinen evangelischen Kirchengesange in dem Verhältnisse wie des Empfangens, so des Gebens standen. Beides trat hervor bei dem Kirchengesange der böhmisch-mährischen Brüder, darum durfte er eine Stelle finden in jener umfassenden Darstellung. Der herrnhutische dagegen stand dem der größeren evangelischen Kirchengemeinschaft nur empfangend gegenüber; so manches Eigenthümliche auch aus seiner Mitte hervorgegangen seyn mag, jene hat davon Nichts sich angeeignet, noch in sich heimisch

machen können. Die Anlage jenes Werkes konnte ein Verweilen bei ihm nicht vergönnen; hier dagegen soll ihm der Raum gewährt seyn, der ihm dort versagt werden mußte.

Dem folgenden Berichte eine in das Einzelne gehende Erzählung der Lebensschicksale des Stifters der Brüdergemeine und eine Entwicklung seines wesentlichen, durchgreifenden Einflusses auf deren fernere Ausbildung voranzustellen, darf ich seit Varnhagens Darstellung der einen und des andern für überflüssig halten. Es wird genügen, an einzelne Hauptpunkte zu erinnern, um dem Vortrage über dieses einzelne Gebiet der kirchlichen Ordnungen jener Gemeinschaft, das mich hier vorzugsweise beschäftigt, dort aber nur vorübergehend betrachtet werden konnte, die nöthige Deutlichkeit und Übersichtlichkeit zu geben.

Die ersten Einwanderungen verfolgter mährischer Protestanten in die Lausitz, durch welche der Grund zu der späteren Brüdergemeine gelegt wurde, geschahen um Pfingsten des Jahres 1722, zu einer Zeit, wo eine, namentlich von der Wetterau und von Halle ausgegangene, mit dem Namen der pietistischen bezeichnete geistliche Erweckung über einen großen Theil namentlich des nordöstlichen und südwestlichen Deutschlands sich verbreitet, und wie auf Lehre und Leben, so auch auf geistliche Liederdichtung und Gesang einen sehr wesentlichen Einfluß geübt hatte. Nur vorübergehend darf ich der Einwirkung gedenken, welche die damalige Entwicklung der Tonkunst, zumal der weltlichen, ja der Bühnenmusik, auf die eigenthümliche Gestaltung der geistlichen Melodie geübt, da ich an einem andern Orte ihr eine ausführliche Darstellung gewidmet habe. Zinzendorf, der Gründer, und bei allem Wechsel der Verhältnisse stets das leitende Haupt der späteren Brüdergemeine, war unter den Eindrücken dieser kirchlichen Bewegung aufgewachsen,

in der Umgebung von Verwandten, die ihr herzlich zugethan waren; in den Jahren 1711 bis 1716 hatte er als Schüler des Pädagogiums zu Halle, unter Franke's näherer Leitung gestanden; nur ein Jahr zuvor (1710) hatte der wachsende Beifall des durch Freylinghausen, Franke's Eidam, im Sinne jener Erweckung zuerst 1704 herausgegebenen Gesangbuches eine fünfte Auflage desselben veranlaßt, und ein zweiter, ergänzender Theil desselben erschien 1714 zu Halle, während Zinzendorf dort verweilte. Mit dem Sinne, der in den Liedern jener beiden Bücher sich offenbarte, mit der Art, wie diese Dichtungen durch ihre Melodieen belebt wurden, blieb er stets einverstanden, mochte er später auch gegen manche Lehre der engeren Halleschen Genossenschaft ankämpfen. Jene Lieder und ihre Melodieen fanden demnach die Heimathsuchenden in der Kirche, der sie fortan näher treten wollten im Leben. Doch lag damals schon die Begründung einer erneuerten, eigenthümlichen Kirchengesellschaft in den Wünschen dieser mit jedem Jahre sich mehrenden Einwanderer, bei ihrer großen Anhänglichkeit an den Überlieferungen ihrer, früher gesetzlich anerkannten, dann seit dem böhmischen Kriege geächteten Verbrüderung, namentlich ihrem älteren Kirchengesange. Diesen brachten sie der damals sich nur anbahnenden, mehrere Jahre später (1727) nach mancherlei Reibungen bestimmter gegründeten Gemeinschaft hinzu; die Lieder und Weisen des ersten Jahrhunderts der lutherischen Kirche waren ihnen niemals fremd gewesen. Denn diese bildeten als Anhang einen Theil des erneuerten Gesangbuches, das ihre Vorväter im Jahre 1566 dem Kaiser Maximilian dem Zweiten gewidmet und übergeben hatten, damit er daraus erkenne, „daß die Lehre, so in ihren Kirchen bekannt und hierin verfaßt worden, Gottes Wort sei, und der rechte, einige, ewige Verstand der heiligen, allgemeinen, christlichen Kirche, worauf sie getrost

sich beriefen.“ Die in dem folgenden Jahrhundert entstandenen Lieder und Melodieen mochten freilich, während des schweren Druckes und der Verfolgung, die auf ihnen lasteten, nur spärlich zu ihnen gedrungen, ja ihnen meist unbekannt geblieben seyn; sie gelangten jedoch nunmehr auch zu dem Genusse dieses Theils der reichen Schätze der evangelischen Kirche, neben dem ihres älteren Besitzthumes und des aus der Gegenwart Hervorgegangenen. Zu jenem für sie neuen, wenn auch einer älteren Zeit entsprossenen Erwerbe gehörte eine beträchtliche Anzahl der Lieder des frommen Johann Schefler, bekannter unter dem Namen Johannes Angelus, deren Inhalt der Sinnesart so nahe verwandt war, die in der neuen Verbrüderung späterhin sich bestimmt entwickelte; Lieder, von denen wir dahingestellt seyn lassen, ob ihr Urheber sie noch als Glied der evangelischen oder schon der katholischen Kirche gedichtet habe, der bei Herausgabe seiner geistlichen Hirtenlieder er mindestens schon angehörte. Vielleicht war manches dieser Lieder für die Einwanderer nicht einmal ein neues Besitzthum, es konnte von dem benachbarten Schlesien aus, wo es entstand, seinen Weg zu ihnen gefunden haben, da man die Verbreitung geistlicher Dichtungen eines nunmehr katholischen Mannes schwerlich gehindert haben wird. Zinzendorf war von dem dichterischen Schwunge und der frommen Innigkeit dieser Lieder ungemein angezogen worden. Eine Anzahl derselben war ihm ohne Zweifel schon durch die beiden Theile des Freylinghausenschen Gesangbuches während seines Aufenthaltes in Halle näher getreten; ob er deren aber bereits in zwei noch vor Feststellung der herrnhutischen Gemeineordnungen herausgegebene Liederbücher aufgenommen habe, ist mir unbekannt, da ich diese nicht gesehen habe. Das erste erschien 1725, ohne Rücksicht auf kirchlichen Gebrauch, als „Sammlung geistlicher und lieblicher Lieder“ bezeichnet, zur An-

wendung bei seinen von Vielen besuchten häuslichen Erbauungsstunden: das zweite um zwei Jahre später (1727) unter der Aufschrift: „Einfältige aber theure Wahrheiten, in einer Sammlung der deutlichsten Verse aus Liedern", der Pflege schlichten christlichen Sinnes bei Kindern und Ungelehrten gewidmet. Mit bestimmter Absicht und für einen weiteren Kreis wirkte er für Verbreitung der Lieder des Johann Angelus aber in dem letztgenannten Jahre, in welchem zuerst die herrnhutische Verbrüderung als eine nun innerlich geordnete in das Leben trat. Eine neue kirchliche Gemeinschaft zu stiften hatte bis dahin nicht in seinem Streben gelegen, vielmehr war dieses dahin gerichtet, den wahrhaft christlichen Kern einer jeden bereits bestehenden zu erforschen, von dort aus alle für gegenseitige Anerkennung zu gewinnen, einen auf der Liebe beruhenden Frieden unter ihnen anzubahnen. Jetzt erschien ihm die neu hervorgegangene Kirchengesellschaft ganz geeignet, allgemach eine gemeinsame Heimath der Erbauung für alle bisherigen Formen christlicher Gemeinschaft zu werden; konnte es doch für einen Vereinigungspunkt gelten, daß in der katholischen entstandene Lieder eines frommen Dichters noch in neuester Zeit auch der evangelischen vorzüglich werth geworden waren. In diesem Sinne und daneben auch für die ältere Kirche thätig, bearbeitete Zinzendorf eine geistliche Liedersammlung unter dem Titel eines „Christkatholischen Sing- und Betbüchleins" (1727) die von ihm dem Fürsten von Fürstenberg als kaiserlichem Principalkommissarius bei der Reichsversammlung zugeeignet wurde. Dieses von den Katholischen beifällig aufgenommene Werk enthielt eine beträchtliche Anzahl von Liedern des J. Angelus, und hat ohne Zweifel mit dahin gewirkt, ihren allgemeineren kirchlichen Gebrauch anzubahnen.

In diesen Andeutungen haben wir die Grundlagen bezeich-

net, auf denen der Kirchengesang der Gemeine zu Herrnhut beruht, den Weg, auf dem er allmählig sich bildete, die Quellen, aus denen er schöpfte. Eine genauere, auf das Einzelne eingehende Betrachtung behalten wir dem Folgenden vor; an sie wird auch der Bericht sich lehnen über alles, was jene allmählig erstarkende Verbrüderung demnächst aus ihrem neuen kirchlichen Leben eigenthümlich erzeugte. Zunächst haben wir noch einer Sammlung zu gedenken, in der Angeeignetes schon mit Selbsterzeugtem zusammengestellt ist, der nächsten Vorläuferin eines dem kirchlichen Gebrauche der neuen Gemeine gewidmeten Gesangbuches.

Diese Sammlung erschien im Jahre 1731, vier Jahre nach der ersten Feststellung der herrnhutischen Gemeineordnung, in der Buchhandlung Christian Gottfried Marche's zu Görlitz unter dem Titel: „Sammlung geistlicher und lieblicher Lieder". In der mir vorliegenden, offenbar späteren, vielleicht vermehrten, jedoch mit keiner Jahrzahl versehenen Ausgabe enthält sie mit Einschluß eines Anhanges 1416 Lieder, und unter ihnen eine Anzahl geistlicher, sowohl von Zinzendorf herrührender, als der neu gegründeten Gemeine entsprossener Dichtungen, ein Zeugniß ablegend von der auf diesem Gebiete erwachten selbständigen Thätigkeit. Dieses Buch wird durch eine „am 30. Aug. 1731 in der Herrnhuth" mit vieler Wärme geschriebene Vorrede Zinzendorfs eingeleitet, die Denen die in dem Herrn singen und spielen Freude zuvor verkündend, dahin sich ausspricht, daß bei der Herausgabe, wie bei der großen Menge von Liedern fast zu vermuthen seyn sollte, die Absicht nicht dahin gerichtet gewesen, eine bloße Sammlung von allerlei Gedichten zusammenzutragen, sondern von alten und neuen Liedern den Kern und Saft zu geben. Um dieses Versprechen als erfüllt zu bewähren, wird dann die Ordnung des Gesammtinhalts mit stetem Hinblick auf die vor-

züglichsten Lieder jedes Abschnittes geprüft und gerechtfertigt, es wird, in ähnlicher Art wie in dem Vorworte des ersten Freylinghausenschen Gesangbuches, nur mit viel größerer Ausführlichkeit, gezeigt, wie ein Theil des Ganzen aus dem andern sich entwickle, und dadurch eine Anweisung gegeben für den frommen, nützlichen Gebrauch des Buches, auf daß Niemand fernerhin dem einigen Gegenstande desselben mehr vorübergehe, Jesu, dem unter Allen Erkornen, dem Leben und Lichte der Verlornen, daß man vielmehr ihn erkennen, seine Schönheit schätzen, seine Tugend verehren, seine innige Liebe bewundern lerne. Schon aus dieser Ansprache geht deutlich hervor, daß dieses Buch nicht ein der neugegründeten Gemeine ausschließend oder doch vorzüglich gewidmetes seyn könne, daß es vielmehr einem weiteren Kreise dargeboten werde, und es kann also auch nicht als das erste eigentlich herrnhutische Gesangbuch betrachtet werden. In Bezug auf die Melodieen ist die Einrichtung des Buches noch sehr mangelhaft. Ein sogenanntes Melodieen-Register führt zunächst die Nummern derjenigen Lieder auf, deren Singweisen alte, oder doch bekannte seien; dann wird eine Anweisung gegeben, die übrigen Lieder gangbaren, oder doch leicht aufzufindenden Melodieen anzubequemen. Die Mehrzahl derselben wird auf die Singweisen der beiden Theile des Freylinghausenschen Gesangbuches verwiesen, unter Angabe der Seitenzahlen, wo sie dort zu finden seien; andere sollen nur einzelnen Zeilen dieser oder älterer bekannter Melodieen sich anschließen, noch andere durch meist bedeutungslose Wiederholung einzelner Zeilen, oder auch nur Worte, ihnen angepaßt, und dadurch singbar gemacht werden; auch wird für manche wohl die Verbindung des Auf- und Abgesanges zweier Melodieen in Vorschlag gebracht, oder weltliche Gesänge angedeutet, nach denen sie zu singen seien: so Johann Angelus' Lied „Der edle Hirte, Gottes

Sohn" (N. 17.) nach „der bon repos Aria", oder Zinzendorfs Lied „Wie sauer scheint doch das menschliche Joch" (395.) auf die Weise eines, durch das Anfangswort seiner ersten Zeile „aimable" nur schwankend angedeuteten französischen Liedchens, so daß auch hier, doch nothgedrungen mehr als mit bedeutungsvoller Absicht, weltliche Töne in Anspruch genommen werden für geistlichen Inhalt, wie zumal in den früheren Zeiten der evangelischen Kirche.

Die erste Liedersammlung für gottesdienstlichen Gebrauch, angekündigt schon durch ihre Aufschrift: „Gesangbuch der Gemeine zu Herrnhut" als der neuen Verbrüderung eigends gewidmet, erschien 1735 zu Löbau mit einer Vorrede Zinzendorfs vom 9. December 1734. Erst damals war die Möglichkeit des Hervorgehens einer solchen vollständig gegeben. Neben den allgemeinen und nothwendigsten Ordnungen waren nunmehr auch die wesentlich und eigenthümlich bezeichnenden inneren Einrichtungen der herrnhutischen Gemeine festgestellt: die s. g. Bande — Vereinigungen einzelner frommer Seelen zu gemeinschaftlicher Besprechung des Herzenszustandes; — das Stundengebet, da von vier und zwanzig Brüdern und Schwestern je einer wechselnd eine Stunde des Tages und der Nacht in einsamem Gebete verharrte, damit vor dem Herrn kein Schweigen sei, ein stetes Gebet die Herzen zu ihm erhebe; — die Abendandachten, Betrachtungen über einzelne Schriftsprüche und damit in Verbindung gebrachte Liedstrophen, deren sinnige durch die fromme Stimmung des Augenblicks hervorgerufene Verkettung diesen s. g. Singstunden ein lebendig erweckliches Gepräge verlieh, und aus denen die Tageslosungen und die ihnen gegenüberstehenden Lehrtexte hervorgingen; das Fußwaschen; die vierwöchentlichen Bettage; die Chöre, nach Lebensaltern, Geschlechtern, Verhältnissen von einander gesondert,

durch besondere, ihnen angemessene Andachten in sich geschlossen, durch allgemeine zu einem größeren Kreise vereinigt: die Chöre der Kinder, der größeren Knaben und Mädchen, der ledigen Brüder und Schwestern, der Eheleute, der Wittwer und Wittwen; die Liebesmahle und Anderes. Spätere Zweifel, ob an diesen Einrichtungen festzuhalten, ob mit Beseitigung derselben, weil die lutherische Kirche sie nicht kenne, bei den Gebräuchen dieser letztern lediglich zu verharren sei, hatten nach vorhergegangenem ernstlichem Gebete durch das Loos ihre Erledigung gefunden. Zinzendorf hatte seinen schon seit Jahren gefaßten Entschluß, in den geistlichen Stand zu treten, ausgeführt; seit dem Jahr 1734 hatte er die Überzeugung gewonnen, daß in dem Versöhnungsopfer Jesu, der heiligen Lehre von seinen Wunden und seinem Verdienste, das Einige, Allgemeine, für Jedermann in der Gemeine Nöthige zu finden sei, bei dem sie zu verharren habe. Lehre und Leben hatten darin ihren Mittelpunkt gefunden, von daher entquoll nunmehr ein neuer Born frommen Gesanges zu gemeinschaftlicher Erbauung im eigenthümlichen Sinne der Verbrüderten, und damit war die Zeit gekommen für ein Gemeinegesangbuch, für die *Brüderlieder* in engerem und eigentlichem Sinne.

Dieses Gesangbuch, von dem sechs Jahre später (1741) eine dritte Ausgabe unter dem Titel: „*Gesangbuch der Brüdergemeinen*" erschien, enthält 972 Lieder, unter drei Hauptabschnitte, mit zahlreichen Unterabtheilungen, geordnet: von Gott; von dem Bilde Gottes, dem Menschen (1. Mos. 1, 27.); von dem Leibe Christi, der Kirche (Eph. 1, 23.). In diesem letzten Abschnitte erscheinen die Festpsalmen der Kirche, wenn auch bereits in dem ersten die Lieder von den Hauptereignissen des Lebens Christi, an welche die kirchlichen Feste sich knüpfen, als der Offenbarung Gottes in dem Erlöser angehö-

rend, ihre Stelle finden. Den Singweisen ist hier schon größere Sorgfalt zugewendet, als in dem Gesangbuche von 1731, dem s. g. Marcheschen. Es werden 152 Melodiearten namhaft gemacht, mit deren Nummern die einzelnen Lieder des Buches bezeichnet sind, die wenigen Fälle ausgenommen, wo es einer solchen Bezeichnung nicht bedurfte, weil entweder von einer nur einzelnstehenden Strophenart und Gesangsform die Rede war, oder schon die erste Liedzeile beides unzweideutig angab, oder endlich die Strophenart, weil eine neue, noch nicht festgestellt war, wo man denn bei kirchlichem Gebrauche oder in frommen Versammlungen außerhalb der Kirche mit Anbequemungen sich beholfen haben wird, geleitet durch den Liturgen und Vorsänger; wie deren auch hier, obwohl seltener als in dem Marcheschen Gesangbuche, hin und wieder angedeutet werden, und auch bis auf diesen Tag in den Brüdergemeinen noch in Gebrauch geblieben sind.

Dieses Gesangbuch stellte indeß nur eine augenblickliche Umgrenzung des Kirchengesanges der Brüder dar, nicht einen völligen Abschluß desselben; es folgten ihm vielmehr in den nächsten Jahren eine Reihe von Anhängen und Zugaben, durch die es allmählig einen bedeutend größeren, zuletzt mehr als verdoppelten, Umfang gewann. Ein erster Anhang dieser Art vermehrte die Anzahl der Lieder auf 999; ein zweiter (unter der Aufschrift: der Gemeine besondere Psalmen) auf 1041; ein dritter, vierter, fünfter, sechster, siebenter auf 1075, 1104, 1137, 1196, 1254. Dem achten ist eine Ansprache an die „liebe Gemeine des Heilandes" vorangestellt, „geschrieben am Bord des Schiffes Aletta, auf der Höhe von Uschant, am 16. April 1739" von Zinzendorf, der sich hier „der Gemeine bekannten Diener und Cantor" nennt. Er bemerkt darin, daß dieser Anhang mehrentheils aus Liedern bestehe, von Gliedern der Gemeine

gedichtet, zufolge der Verhältnisse, in denen sie von Jahr zu Jahre sich befunden hätten. So habe es kommen müssen, daß in denselben viel Besonderes, Persönliches anzutreffen sei, das weder in der Kirche noch im Hause für Jedermann sich schicke, wie denn auch die Lieder der Chöre und Reigen nicht allgemein anwendbar seien. Habe indeß ein Leser z. B. das Lied eines Heidenboten aufmerksam gelesen, den lebhaften Ausdruck des Sinnes seiner Brüder unter allen unübersehlichen Schwierigkeiten, mit denen sie gekämpft, völlig begriffen und sich angeeignet, sei mit ihnen also in herzlicher Gemeinschaft vor den Herrn gekommen, so dürfe es nicht irren, daß nun einzelne Strophen eines solchen Liedes zwar ein wahrhaft gemeinschaftlich Empfundenes ausdrückten, andere aber nur besondere Umstände berührten; um so weniger, da die Gemeine (in den Singstunden) selten ein ganzes Lied singe, sondern nur einzelne Strophen. Sei doch ein Gesangbuch immer zugleich ein Geschichtbuch; halte manch ganzer Psalm doch kein anderes Wort in sich „als den Eingang, eine Reihe Kirchengeschichte, und den Schluß." „So wollen wir (fährt er fort) in unsern Liedern immer biblischer werden." Auch sei das Erscheinen von Liedern solcher Art in Gesangbüchern nichts Ungewöhnliches, man treffe in allen dergleichen an, die nur zu gewissen Zeiten, oder für gewisse Personen und Umstände zu gebrauchen seien; „zu geschweigen (schließt er dann) daß manche Lieder, die sich gar nicht auf die Sänger appliciren lassen, in der Geistesgemeinschaft mit den Heiligen gesungen werden, als das Magnificat, das Lied Zachariä, An Wasserflüssen Babylon rc. Was trotzest du, stolzer Tyrann" rc. Sehr treffend und richtig ist hier der kirchliche Werth geistlicher Gelegenheitslieder entwickelt, von denen an, die, wenn auch ausgegangen von dem frommen Berührtseyn eines Einzelnen, doch zuletzt als das Gesammt-

bewußtseyn der besonderen Gemeine laut werden deren Glied derselbe ist, bis hin zu jenen heiligen Gesängen der Schrift, deren größere allgemeine Bedeutung noch durch alle Zeiten der Kirche lebendig empfunden worden ist.

Der achte Anhang mehrt die Lieder bis auf 1364; noch sechs andere werden unter dem Namen einer Zugabe ihnen beigefügt, so daß dadurch ihrer 1370 im Ganzen werden. Durch diesen Anhang, eben wie durch die früheren, geht die Einrichtung des Gesangbuches von 1735 noch fort, welcher zufolge die Lieder mit den Nummern der Melodiearten bezeichnet werden, nach denen sie zu singen sind, und die hier bis zu 156 steigen. Allein schon in dem folgenden neunten, der mit Einschluß einer Zugabe von acht Liedern die Gesammtzahl aller bis auf 1527 bringt, wird häufig davon abgewichen; zuweilen erscheinen die Zahlenangaben noch, dann statt ihrer die Anfangszeile eines auf die Melodie hinweisenden Liedes, häufig fehlt auch wohl jede Angabe. Was aber diesen Anhang besonders auszeichnet, ist das Erscheinen solcher (zumeist durch besondere Gelegenheit veranlaßter) Lieder, „die aus dem Herzen oder aus freiem Triebe des Herzens gesungen sind, ohne daß sie bei vorhergegangener Aussinnung aufgeschrieben wären“, und die sich hier und in der Folge mit einem Sternchen (*) bezeichnet finden. Diese augenblicklich erfundenen Lieder durch die Schrift sogleich aufzubewahren, hatte um so weniger Schwierigkeit, als sie gewöhnlich durch den Liturgen zeilenweise der Gemeine erst laut vorgesprochen, und dann von ihr singend wiederholt wurden, dem Gedächtnisse also leicht sich einprägen konnten. In dem zehnten Anhange (1741) hört die Angabe der Melodiearten völlig auf: die Lieder wachsen an zu 1653, eine Zugabe erhöht diese Zahl bis auf 1681, und wie rüstig Zinzendorf an ihrer ferneren Mehrung gearbeitet habe, geht hervor aus seiner dem elften

Anhange voranstehenden Ansprache vom 15. October 1742, die er mit Johanan — dem Namen, den ihm die Heiden, in deren Mitte er weilte, beigelegt hatten — unterzeichnet, und „aus dem Zelte vor Wayomick, in der großen Ebene Skehantowano in Canada" an die Brüdergemeinen als „Blutwürmlein im Meere der Gnade" gerichtet hat. Er bekennt, daß seine Seele mehr mit dem Lamm als den Menschen handle; daß dieser elfte Anhang in solcher Gemüthsfassung vollends zu Stande gekommen sei; daß auch ein zwölfter schon zum größesten Theile der Vollendung entgegengehe, den er noch vor seiner zweiten Entfernung aus der Nähe der Gemeine ausgehen zu lassen wünsche, und schließt mit dem Wunsche, daß sein herzliches Lamm dieselbe doch bei diesen Liedern fühlen lassen möge, was er bei den meisten kräftig empfunden habe. Die Lieder steigen hier bis zu 1791, durch eine Zugabe wachsen sie an auf 1862; der verheißene zwölfte Anhang bringt sie auf 2156, und eine auch diesem noch beigefügte Zugabe erhöht diese Anzahl auf 2201. Nicht Gemeinelieder allein, auch förmliche Cantaten werden hier gegeben, von einem geschulten Chore vorzutragen, auch wird ein solcher Chor in Wechselgesängen häufig der Gemeine gegenübergestellt.

Ehe wir nun zu dem Theile des herrnhutischen Kirchengesanges übergehen, der vorzugsweise der Tonkunst angehörend, den Hauptgegenstand dieses Berichtes bildet, seinen Melodieen, über die wir bisher nur das Nothwendigste vorübergehend angedeutet haben, bleibt uns noch über den Geist des Liederwesens der Gemeine in flüchtigen Umrissen zu berichten, Ausführliches darüber, soweit der Kern unserer Aufgabe davon berührt wird, den geeigneten Stellen vorbehaltend. Die steigende, unruhige Hast, mit der Zinzendorf um stete Mehrung des Liederschatzes der Seinigen bemüht war; die große Leichtigkeit, womit er über

fromme innere Erfahrungen in gereimten Zeilen, selbst aus dem Stegreife, sich zu ergehen vermochte; ein merklicher Mangel an ausreichender theologischer Bildung, der bei aller wahren Frömmigkeit, gründlichen Kenntniß der wichtigsten Heilslehren, praktischem Verstande, ihn dennoch zu den seltsamsten Ansichten verleitete, die dann in seine Lieder, selbst in liturgische, der Gemeine gewidmete Gesänge übergingen, wie seine Lehre von der Mutterschaft des heiligen Geistes in sein „te matrem"; ein höchst unlauterer Geschmack, der, wo es auf Lieblingsmeinungen ankam, denen er eine hohe Wichtigkeit, eine besondere Heilskraft beimaß, gar nicht mehr unterschied, sondern selbst den rohesten Ergüssen ungelehrter Leute in der niedrigsten Sprache eine Stelle einräumte in seinen geistlichen Liedersammlungen; der Drang, durch seine Gemeindeeinrichtungen neben den kirchlichen auch das gesammte bürgerliche und Familienleben zu umfassen, ja, selbst dasjenige zum Gegenstande der Lehre und Vorschrift zu machen, was seiner Natur nach ein heiliges Geheimniß bleiben muß, wie die innigsten ehelichen Verhältnisse; das bei aller vorauszusetzenden Lauterkeit der Gesinnung dennoch scheu-, ja wir dürften sagen schamlose Aussprechen dessen, was nicht in Worte gefaßt werden darf, die, weil nur das Roheste und Niedrigste auszudrücken fähig, schon das lautere Naturgefühl verbietet, und das nun gar in Lieder gebracht, mit Gleichnissen der heiligen Schrift vermengt und scheinbar gerechtfertigt durch ganz persönliche, unhaltbare Ansichten gestützt, selbst als Gebet, Ermahnung, Bekenntniß erscheint in den Anhängen seines Gesangbuches; — alles dieses ließ innerhalb eines Zeitraumes von kaum mehr als zehn Jahren die geistliche Dichtung der Herrnhuter der bedenklichsten Entartung verfallen. Wie weit mußte die Gemeine wie ihr Stifter sich abgewichen finden von den Grundsätzen, welche dieser in seinem, dem achten Anhange

vorangestellten Vorworte ausgesprochen hatte; wie wenig waren beide nunmehr berechtigt, von der Nachwelt zu erwarten (wie es dort heißt), daß sie anerkenne, die von Bauern und Bäuerinnen verfaßten Lieder hätten doch etwas, das vor dem Heilande beugen und eine Confession erpressen könne, wie sie Matthäi am elften stehe: den Preis des Vaters, des Herrn Himmels und der Erden, daß er die tiefsten Geheimnisse des Gottesreiches den Weisen und Klugen verborgen, und sie den Unmündigen geoffenbart habe! Lieder aus der ersten Zeit der Kirchenreinigung, die der Stifter der Verbrüderung als deren Lieblingsgesänge an der angeführten Stelle nennt: „Herr Christ der einig' Gotts Sohn ꝛc. Nun bitten wir den heiligen Geist ꝛc. Nun freut euch lieben Christeng'mein ꝛc. Ein' feste Burg" ꝛc. waren wahrlich in anderem Geiste gesungen, als die Mehrzahl dieser neuesten, in so maaßlosem Schwalle die späteren Anhänge überschwemmenden; und durfte man, dieser sich rühmend, wohl noch berechtigt seyn, die Hoffnung auszusprechen, wie sie mit Bezug auf jene älteren heiligen Gesänge, Zinzendorf so zuversichtlich äußert: der Heiland werde die Gemeine nicht so weit verfallen lassen, zu glauben, daß ihre Gabe bis dahin lange (sie zu Hervorbringung solcher Lieder befähige), worin sie bei der größten Einfalt des Ausdruckes unerschöpfliche Salbungsgnade spüre, so oft sie dieselben singe? Die späteren Anhänge und deren Zugaben erregten, wie es nicht fehlen konnte, bei der Mehrheit gelehrter und ungelehrter Glieder der allgemeinen evangelischen Kirche den entschiedensten Unwillen, veranlaßten die heftigsten, bittersten Ausfälle gegen die Lehren und kirchlichen Einrichtungen der Gemeine, bereiteten ihr Verdächtigungen mancher Art, deren Schuld zu tragen sie selber sich nicht verbergen konnte, so sehr dieselben auch jeder thatsachlichen Bewährung ermangelten, so ungegründet der Vorwurf war, daß

hinter scheinheiligen, frommen Geberden in ihrem Innern die schnödeste Unzucht, das tiefste Verderben sich verberge.

Die Nothwendigkeit mußte einleuchten, diesen Verirrungen ein Ziel zu setzen, nachdem sie und ihre unausbleiblichen Folgen durch den verdrießlichsten Schriftwechsel im Wege leidenschaftlicher Anklage und entrüsteter Vertheidigung in helles Licht gestellt waren. Zinzendorf und einige andere Brüder seines Jüngerhauses zu London begannen im Jahre 1751 die Ausarbeitung eines neuen Gesangbuches, in welchem unter Beseitigung des Werthlosen und Verdächtigen in dem bisher angesammelten Vorrathe, Sichtung des übrigen Theiles, und vorsichtiger Aufnahme neuer geistlicher Dichtungen Alles enthalten seyn sollte was der allgemeinen evangelischen Kirche zu wahrhafter Erbauung gereichen könne. Es erschien, in des Grafen Hausdruckerei zu London gedruckt, unter dem Titel: „Alt- und neuer Bruder-Gesang" (bekannter unter dem Namen des Londoner Gesangbuches) in zwei Theilen, deren erster (im Herbste 1753 erschienen) 2168, der zweite (im Januar 1755 ihm nachfolgend) 1096 Lieder enthält, das Ganze also 3264, eine um mehr als tausend erhöhte Anzahl gegen den Inhalt des älteren Gesangbuches, seiner 12 Anhänge und deren Zugaben. Es sollte „allen Kindern Gottes zu verständigem Gebrauche überlassen" seyn, „mit dem Vorbehalte einer künftigen veränderten Edition zum Gebrauche der Brüdergemeinen, da denn die gegenwärtige Sammlung vermöge der historischen Klasseneintheilung ihrer Lieder den Werth einer Liederchronik behalten werde". An einem Auszuge der einstweilen die Stelle eines Gesangbuches der Brüdergemeine vertreten sollte, arbeitete Zinzendorf, während noch das größere Werk gedruckt wurde, und dieser erschien im Jahre 1754 noch vor jenes zweitem Theile. Während dieser Arbeit, im Jahre 1752, war sein Sohn, Chri-

stian Renatus, von dem Vater tief betrauert, heimgegangen, und dieser ehrte dessen Andenken dadurch, daß er eine Auswahl der von ihm meist über das Leiden des Herrn gedichteten Lieder in denselben aufnahm, wo sie zum erstenmale erscheinen. Dieses Buch, das von 1754 bis 1778, 24 Jahre lang, in den Brüdergemeinen in Gebrauch gewesen, und nach der ersten Ausgabe in deren noch vier erneuert worden ist (zum letztenmale 1772), liegt mir in der zweiten zu Barby 1761 erst nach Zinzendorfs Tode erschienenen vor. Es führt den Titel: „Das kleine Brüder-Gesang-Buch, in einer Harmonischen Sammlung von kurzen Liedern, Versen, Gebeten und Seufzern bestehend", und scheidet sich in zwei Theile. Der erste enthält „die Hirten-Lieder von Bethlehem zum Gebrauch für alles, was arm, klein und gering ist", 369 an der Zahl, in Lehrlieder, Kirchenlieder und Gebete abgetheilt; der zweite (von 370 bis 2397) „den Gesang des Reigens zu Saron" in drei Büchern, deren erstes von der Herzenstheologie handelt, das zweite von der Kirche Gottes, das dritte „Herzens-Gespräche und Gemein-Gesang" in sich befaßt. Über den Namen dieser Abtheilung giebt eine kurze Anmerkung näheren Bericht. „Reigen (heißt es dort) ist eine Gesellschaft die zu ihrem Vergnügen beisammen ist, auf freiem Felde zu singen und zu spielen. Es zeigt zugleich eine Pilger-idee an, daß es nicht Häuser, sondern etwa Zelte sind, Rechabiten-Hirtengesellschaften, die mit der Heerde herumziehen und wenn sie beisammen sind, einen Reigen bilden." Dadurch wird denn auch der Zusammenhang dieser Bezeichnung mit der des ersten Theiles einleuchtend. Das ganze Leben wird als eine Wanderung betrachtet von der Niedrigkeit hin zur Vollendung; die Seele rastet auf dieser Wallfahrt in jenen Liedern die ihr in das Bewußtseyn rufen, wie viel des Weges sie zurückgelegt hat, wie viel ihr noch zu durchmessen bleibt; sie ermun-

tern sie zum Danke für das Geleistete, rufen ihre Kraft auf für das zu Vollbringende, und da ihr diese nur von Oben kommen kann, werden sie ein Anreiz zu gläubigem Gebete, und zugleich ein kräftiger Trost durch die Hoffnung auf das ersehnte bald zu erreichende Ziel. Meist sind es nur Lieder von geringem Umfange die hier gegeben werden oder einzelne Strophen; ein Verzeichniß aller dieser, auch wo sie nur Theile jener Lieder sind, ist am Schlusse beigefügt, zu bequemerem Gebrauche des Buches bei den Singstunden. Auch ein geordnetes Melodieenregister ist demselben beigefügt dessen Singarten (hier 546) den noch jetzt gebräuchlichen übereinstimmen, während die dem früheren Gesangbuche und einem Theil der Anhänge beigefügten Zahlen damit nicht im Einklange stehen.

Erst im Jahre 1778 erschien das noch gegenwärtig in den Brüdergemeinen gebräuchliche Gesangbuch, durch das ihr Kirchengesang vollkommen geordnet wurde. Im Bewußtseyn früherer Verirrungen war man bis dahin ernstlich bemüht gewesen, auch die Brüderlehre auf den festen Grund der Schrift zurückzuführen; als Frucht dieser Bemühungen trat Spangenbergs Idea fidei fratrum an das Licht, gleichzeitig mit jenem, bereits 1773 von der obersten Behörde der Brüder, der Unitäts-Ältesten Conferenz, beschlossenen, vielfach geprüften und fünf Jahre später vollendeten Gesangbuche. Es war von Christian Gregor, damals Mitgliede jener Behörde (später, seit 1789 Bischofe) in deren Auftrage bearbeitet, und ihm folgte, sechs Jahre später (1784) das dazu gehörige, durch einen Synodalbeschluß (1782) angeordnete Choralbuch, dessen Zusammenstellung ebenfalls Gregor sich unterzog, der seit 1742 zu Herrnhut die Stelle eines Musikdirektors versehen hatte. Das Gesangbuch, nicht ferner nach größeren Abschnitten und Unterabtheilungen geordnet wie die früheren, giebt unter 60 Rubriken, deren letzte

nur ein Schlußlied enthält, 1750 Lieder; ein Nachtrag dazu deren 278 enthaltend, erschien 1806, und beide sind seitdem mehrmals aufgelegt worden, zuletzt 1824. Über das Verhältniß dieser Bücher zu den älteren von gleicher Bestimmung werden wir uns näher da aussprechen, wo die Betrachtung des dazu gehörenden Choralbuches, das uns fortan vorzüglich zu beschäftigen hat, uns dazu auffordern wird.

Vor dem Erscheinen des Choralbuches von 1784 bediente man sich bei den Brüdergemeinen (nach dem Zeugnisse der diesem Buche voranstehenden Vorrede Gregors vom 10. April jenes Jahres) einer allmählig entstandenen handschriftlichen Sammlung von Melodieen, die nach 575 Singarten (Strophengattungen) geordnet war. Wann diese Sammlung begonnen worden, wird uns nicht gesagt, unstreitig aber war bei dem Erscheinen des Gesangbuches von 1735 als des ersten, der Gemeine eigends bestimmten, der Anfang damit noch nicht gemacht, überhaupt den Melodieen nur die nothdürftigste Aufmerksamkeit erst geschenkt gewesen. Wie man um die Zeit der Herausgabe des s. g. Marcheschen Gesangbuches (1731) sich noch beholfen, wie man die neu entstehenden Lieder auf kümmerliche und gezwungene Weise vorhandenen Singweisen anbequemt habe, ist schon zuvor berichtet. Etwas weiter war man bereits gekommen in den späteren vier Jahren, doch war damals (wie erwähnt) mit jener handschriftlichen Sammlung kaum schon der Anfang gemacht; denn die in dem Gesangbuche von 1735 und dessen späteren Ausgaben enthaltenen Zahlenangaben zur Bezeichnung der Melodieen stimmen denen nicht überein die nachmals auf den Grund jener allgemein angenommen wurden. Daß man diese früheren Bezeichnungen in der Folge für ungenügend hielt, scheint daraus hervorzugehen, daß sie in dem neunten Anhange jenes Gesangbuches nur hin und

wieder noch, und meist mit beigefügter Angabe der ersten Liedzeile zur Erläuterung, angewendet werden, mit dem zehnten aber ganz verschwinden, also etwa mit dem Jahre 1742. In den Jahren 1753 und 1755 bei dem Erscheinen der beiden Theile des alten und neuen Brüder-Gesanges war die Ordnung der Singarten, wie das denselben beigegebene Melodieenregister zeigt, soweit vorgeschritten, daß 242 Arten derselben auf den Grund eines angelegten Choralbuches festgestellt waren: 1761, um die Zeit der zweiten Ausgabe des s. g. kleinen Brüdergesangbuches waren wahrscheinlich alle 575 bereits geordnet, wenn auch in dessen Melodieenregister die höchste Zahl nur bis 546 reicht. Denn dieses Buch, ein vorläufiger Auszug jenes größeren Werkes für kirchlichen Gebrauch, konnte nicht Gelegenheit geben zu vollständiger Anwendung aller Melodiearten; es ergiebt sich auf das bündigste aus den vielen beträchtlichen Lücken der Zahlenfolge derselben im Melodieenregister, unter deren Berücksichtigung der Gesammtumfang aller auf 248 zusammenschmilzt. Man behielt aber damals diese Bezeichnungen bei, an welche die Gemeine sich allgemach gewöhnt hatte in dem Zeitraume von etwa 20 Jahren, (1742—1761) den wir nach dem zuvor Gesagten hier muthmaaßend annehmen; in gleicher Weise verfuhr man auch bei dem Gesangbuche von 1778 und dem Choralbuche von 1784 (einem Auszuge aus dem früheren handschriftlichen) deren Zahlenangabe der Melodiearten die Höhe von 575 erreicht, während nur 261 davon noch in wirklichem Gebrauche waren, 314 derselben also innerhalb funfzig Jahren außer Übung gekommen seyn müssen. Mehr als die Hälfte dieser S i n g a r t e n — 147 im Ganzen — befassen zwar, mit Bezug auf den heiligen Gesang der Brüdergemeine, nur e i n e kirchenübliche Melodie f o r m, die übrigen dagegen oft eine bedeutende Anzahl, so daß dieser Gesangs f o r m e n im

Ganzen 472 sind zur Anwendung auf 1750 Lieder des Gesangbuches, das also in dieser Beziehung einer genügenden Mannichfaltigkeit sich rühmen darf.

Mit den Quellen dieser Singweisen verhält es sich auf ähnliche Art, wie mit denen ihrer Lieder. Eine Anzahl derselben reicht noch zurück in die ältere böhmisch-mährische Kirche, die seit der Schlacht am weißen Berge alle bürgerliche Anerkennung eingebüßt, und seitdem nur im Stillen unter hartem Mißgeschicke durch Überlieferung sich fortgepflanzt hatte; einen andern Theil hat die Brüdergemeine aus den verschiednen Zeiten der lutherischen Kirche zum Theil schon in früheren Tagen überkommen, einen bedeutenderen derselben erst seit ihrer neuen Stiftung; der katholischen verdankt sie außer denen, die der älteren Brüderkirche etwa mit dieser gemeinschaftlich waren, keine anderen; denn die wenigen des Breslauer Musikus Georg Josephi zu Liedern des Johann Angelus die in ihr heimisch wurden, während die lutherische sie verschmähte, waren zwar im Schooße der katholischen entstandene, doch nicht in ihr kirchenübliche. Endlich ist ein beträchtlicher Theil derselben seit 1735 in ihrer Mitte entstanden, theils in älterer, theils in neuerer Zeit, und diesen werden wir, nachdem wir die übrigen vorübergehend betrachtet, vorzüglich unsere Aufmerksamkeit zu widmen haben.

1) Die noch aus der älteren böhmisch-mährischen Kirche stammenden Melodieen der herrnhutischen finden sich theils schon in dem älteren von Michael Weiß 1531 „zum Jungen-Buntzel“ herausgegebenen deutschen Gesangbuche jener ersten, theils in dem späteren, das im Jahre 1566 von den damaligen Vorstehern derselben dem Kaiser Maximilian II. überreicht wurde. Es sind ihrer im Ganzen 32, von denen die Mehrzahl (17) aus dem älteren geschöpft ist, der Überrest (15) aus dem späteren. Zwölf derselben, von denen die eine Hälfte aus jenem, die

andere aus diesem stammt, haben eine zweite Singweise neben sich zur Auswahl, wohl deshalb, weil die ältere nicht mehr allgemein anmuthete, man aber doch ihre völlige Beseitigung zu vermeiden wünschte. Alle diese Nebenweisen (mit Ausnahme der für das Lied: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott" gegebenen die von J. Eccard [1597] herrührt) sind zufolge der Vorrede des Choralbuches von 1784 für dieses neu gesungen, und es ist dabei bemerkenswerth, daß die aus dem Singebuche von 1531 stammenden Weisen sofern sie weicher Tonart sind, allezeit eine andere aus harter gegenüber haben. Denn für Mollmelodieen, wenn gleich eigenthümlicher Art, werden wir die unter 22 m, 280 a, 428 a verzeichneten immer halten müssen, da sie offenbar phrygische sind, wenn auch das genannte Choralbuch ihren Schlußton mit der großen Unterterz begleitet. Ein Gleiches gilt von den sechs aus dem Singebuche von 1566 geschöpften Weisen neben die noch eine zweite gestellt ist; und finden wir bei zweien (275 a, 299 a) von ursprünglich harter Tonart eben wieder eine zweite aus gleicher, so dürfen wir daraus nur schließen, daß nicht sowohl die Tonart das minder Anmuthende war, als die melodischen Wendungen. Auch unter den selbständig dastehenden zwanzig Singweisen älteren Ursprungs sind elf, die größere Hälfte, harter Tonart, eine von ihnen (Art 520) mixolydisch; von der Minderzahl (9) drei phrygisch (Art 324 a, 325, 522), doch so, daß durch die harmonische Behandlung die diesem Tone beiwohnende Hinneigung zu dem Jonischen besonders hervorgehoben ist, indem zu ihrem Grund- und Schlußtone allezeit dessen große Unterterz erklingt. Mit Recht dürfen wir also, für jetzt nur in besonderer Beziehung auf die eben besprochenen Melodieen, behaupten, daß in dem herrnhutischen Kirchengesange eine Vorliebe für die harte Tonart obgewaltet habe; ein Ausspruch der sich uns

auch fernerhin bethätigen und uns zu Folgerungen berechtigen wird über den in ihm vorwaltenden Geist, deren wir uns hier vorläufig noch enthalten.*)

---

*) Melodieen des Choralbuches der Brüdergemeine vom Jahre 1784, die aus dem Kirchengesange der älteren böhmisch-mährischen Brüderkirche stammen.

1. Aus dem Gesangbuche von 1531.

1) Ohne Nebenmelodieen.

Art	2 a.	Gelobt sei Gott, der unser Noth ꝛc. T. 9.
"	5 a.	Singet lieben Leut ꝛc. (5 b. ist eine für die dritte Strophe dieses Liedes neuerfundene Weise zu dem Ch.B. von 1784.)
"	17 a.	Freu dich heut, Jerusalem ꝛc.
"	72 a.	Gottes Sohn ist kommen ꝛc. (Menschenkind, merk eben ꝛc. Ave Hierarchia etc.) T. 211.
"	122.	Den Vater dort oben ꝛc.
"	245.	Gott sah zu seiner Zeit ꝛc. (Ave rubens rosa etc.) T. 396.
"	324 a.	Komm heil. Geist, wahrer Gott ꝛc. (Urbs beata Jerusalem etc.)
"	325.	Wir glauben all' und bekennen frei ꝛc. (Omnipotens pater gentium etc.) T. 158.
"	443.	Lobsing' heut o Christenheit ꝛc. (Pange lingua etc.)
"	510.	Gebenedeit sei unser Heiland ꝛc. (Collaudemus matrem Dei etc.)
"	522.	O Vater der Barmherzigkeit, Brunn ꝛc. (Kyrie fons pietatis etc.)

2) Mit Nebenmelodieen.

"	22 m.	Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc. T. 69. (Nu loben wir mit Innigkeit ꝛc.) Art 22 n. ist die später von J. Eccard [1597] neuerfundene Weise des erstgedachten Liedes.)
"	31 a.	Ach Gott man mag wohl ꝛc. (Felici peccatrici etc.) (31 b. ist eine für das Lied: „Es wird schier der letzte Tag herkommen" ꝛc. das mit dem obengenannten gleiche Melodie hat, für das Ch.B. von 1784 neuerfundene Weise.) T. 125.
"	256 a.	(T. 12.) b. Wunderlich' Ding' sind ergangen ꝛc.
"	258 a. b.	Lob und Preis, Danksagung ꝛc. (Modulemur die hodierna etc.) T. 5.

2) An Melodieen älterer Zeit welche die im 16. Jahrhunderte hervorgehende lutherische Kirche sich aneignete, und solchen, welche sie sodann in ihrer eigenen Mitte erzeugte, bie-

---

Art 280 a. (T. 14.) b. Barmherziger, ewiger Gott ꝛc. (Angeli et Archangeli etc.)

= 428 a. b. Herr Jesu Christ, der du ganz freundlich bist ꝛc. (Adam bracht' uns den Tod ꝛc. Sanctorum meritis etc.)

II. Aus dem Gesangbuche von 1566.

1) Ohne Nebenmelodieen.

= 1. Danket dem Herrn ꝛc. T. 4.

= 9 b. Ich werd' erfreuet überaus ꝛc. (Laetatus sum etc.)

= 69. O wie sehr lieblich ꝛc. T. 173.

= 152 c. Jesu Creuz, Leiden und Pein ꝛc. (Zu dem Liede: Liebet Gott, o lieben Leut ꝛc.) T. 358.

= 184 d. Preis, Lob und Dank sei Gott dem Herrn ꝛc. T. 352.

= 264. Es hebt sich, spricht Gottes Sohn ꝛc. T. 115.

= 441. Hört die Klag' der Christenheit ꝛc. (Zu meinem Herrn alleine hin ꝛc.)

= 475. Der milde, treue Gott ꝛc. T. 372.

= 520. Gott woll'n wir loben ꝛc. (Magnus Dominus etc.) T. 449.

2) Mit Nebenmelodieen.

= 275 a. b. Christus ist auf Erd' erschienen ꝛc. (Consolator, gubernator etc.) (Ein starker Held ist kommen ꝛc.)

= 299 a. b. Ich fahr' auf, spricht Christ der Herr ꝛc. (Ascendo ad patrem etc.)

= 303 a. (T. 15.) b. Ach Gott, wie Noth ist dem Menschen sein selbst Erkenntniß ꝛc.

= 471 a. b. Laßt uns singen ꝛc.

= 474 a. b. Hochgelobet seyst du ꝛc. (O Ausgang von oben ꝛc. Ave gratiosa etc.)

= 477 a. b. Der neugeborne König ꝛc.

Außer den hier angegebenen Liedern sind allerdings noch andere, meist nur theilweise und mit Übergehung ihrer Anfangsstrophe, so daß sie nicht sogleich zu erkennen sind, aus den genannten älteren Gesangbüchern in das herrnhutische von 1778 übergegangen; die in dem Choralbuche von 1784 dazu gegebenen Melodieen sind aber nicht ihre älteren, ursprünglichen, sondern man hat diese Lieder sogleich bei ihrer Aufnahme mit neuen Melodieen versehen, weil die älteren nicht anmutheten. So hat das Lied: „Der Tag vertreibt die finstre Nacht" (Art 1531) zwei moderne Weisen (Art 254 a. b), die erste wahrscheinlich sogleich bei seiner Aufnahme, die zweite

tet das Choralbuch von 1784 uns vier und neunzig, durchweg in moderner Fassung, ohne Rücksicht auf ihren ursprünglichen rhythmischen Bau, dessen Spuren wir eben so wenig in den aus der älteren Brüderkirche fortgepflanzten erkennen. Ausnahmsweise ist der dreitheilige Takt der Melodie des Liedes: „Nun lob' mein' Seel den Herren" 2c. erhalten geblieben; ja wir finden ihn hin und wieder auf solche Weisen übertragen denen er ursprünglich nicht eignet („Nun bitten wir den heil'gen Geist 2c. Warum betrübst du dich mein Herz" 2c.); Fälle, die zu selten vorkommen, um eine allgemeine Folgerung daraus ziehen zu dürfen. Nirgend tritt das Bestreben hervor, das eigenthümliche Gepräge der Kirchentöne durch die Begleitung hervorzuheben, und es bleibt eine bemerkenswerthe Erscheinung daß in neuerer Zeit eben ein Organist der Brüdergemeine es war (P. Mortimer) der zuerst mit einer lebendigeren und folgereichern Ansicht dieser älteren kirchlichen Form hervortrat, und die Forschung dafür aufs Neue anregte.

3) An Singweisen des 17. Jahrhunderts giebt unser Choralbuch sechs und achtzig, von denen an, die noch als Nachklänge des 16. Jahrhunderts erscheinen, bis hin zu denen,

---

für das Ch.B. von 1784 dazu gesungen; eben auch für dieses haben die Lieder: „Ihr Auserwählten freuet euch" 2c. (Art 514) und „Als Christ im Fleisch gelitten" 2c. („Frohlockt und rühmt" 2c. Art 316) unter Beseitigung ihrer älteren Melodieen neue erhalten. Was endlich die Melodie des Liedes: „Die Nacht ist kommen" 2c. (Art 36 d) betrifft, die mit ihm allerdings zuerst in dem G.B. von 1566 erscheint, so ist deren in dem Vorangehenden deshalb nicht gedacht, weil dieses nicht ihre erste Quelle ist, dieselbe vielmehr ursprünglich eine Gesangformel für das sapphische Maaß darstellt. (Anno 1552. S. Ev. K.G. Th. I. Seite 405. 406.)

Das neben die vorstehenden Melodieenangaben gesetzte Zeichen T. mit einer daneben stehenden Zahl zeigt an, unter welcher Zahl man diese Melodieen in vierstimmiger Harmonie und ihrer ursprünglichen Gestalt in dem Werke des Herrn v. Tucher: „Melodieen des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation" 2c. (Leipzig 1848) finde.

die aus dem Darmstädter Gesangbuche (1698) stammend, schon nahe Vorläufer der s. g. Halleschen darstellen. Bei der hier angegebenen Gesammtzahl haben wir jedoch die Melodieen des Georg Josephi zu Liedern des Johann Angelus nicht mit in Anschlag gebracht, welche die Brüdergemeine zugleich mit jenen sich aneignete, während die evangelische Kirche sie meist mit anderen neuen vertauscht hat, seit jene Lieder allgemeineren Eingang in ihr fanden. Nur bei diesen, ursprünglich zu ihnen gesungenen Weisen verweilen wir noch an dieser Stelle, als einem eigenthümlichen, wenn auch nicht umfangreichen Besitzthume der herrnhutischen Kirche.

4) Johann Angelus schlägt in seinen geistlichen Hirtenliedern einen Ton an, von dem Zinzendorf auf das Lebhafteste berührt wurde. Schon zuvor sahen wir, daß dieser einen nicht unbeträchtlichen Theil jener Lieder in sein Christkatholisches Singe- und Bet-Büchlein aufnahm, und es darf nicht befremden, daß er sie auch heimisch zu machen strebte in der von ihm neu gegründeten Gemeine, in der ihr Ton durch seine eigenen und der Seinigen Lieder lange noch fortklang, so wenig auch die dichterische Begabung des neuen geistlichen Sängers oder seiner Nachfolger an die des älteren reicht. Drei und vierzig dieser Lieder kamen allgemach bei der Brüdergemeine in Gebrauch, manche jedoch nur theilweise und selbst ohne ihre Anfangsstrophen, so daß genauere Bekanntschaft mit ihnen erfordert wird um sie zu erkennen in dieser ihrer veränderten Gestalt, namentlich derjenigen, in der das spätere Gesangbuch von 1778 sie giebt. So begann in dem älteren Gesangbuche das Lied: „Seid gegrüßt ihr Honiggraben" mit seiner dritten Strophe: „Es ist zwar sonst nichts als Sünden" ꝛc. der sodann die 4te, 6te bis 10te, 12te, 14te, 16te, 17te folgte: in dem Gesangbuche von 1778 beginnt es mit der 5ten, etwas ver-

änderten: „Jesu, dir fall' ich zu Füßen" ꝛc. der dann nur die 7te, 10te und 17te angereiht ist; von dem Liede: „Zeuch uns nach dir" ꝛc. ist die letzte Strophe: „O Jesu Christ der du mir bist der Liebst' auf dieser Erden" ꝛc. zur ersten geworden und ihr folgen dann die erste, dritte und vierte, diese letzte mit einigen Veränderungen; das Lied: „Spiegel aller Tugend" von dem das G.B. von 1735 mit Ausnahme der zweiten alle übrigen Strophen in ihrer Folge giebt, beginnt in dem von 1778 unter Beseitigung der ersten mit dieser zuvor unterdrückten Strophe: „Laß in deinen Armen Jesu mich erwarmen", und neben ihr steht dann nur die letzte, beide mit leiser Umbildung, wie ihr Zusammenhang als selbständiges Lied sie erheischte; von dem Liede: „Streuet mit Palmen ihr Schäfer und Hirten" ꝛc. erscheinen nur die 4. und 6. Strophe, etwas verändert, und dasselbe beginnt nunmehr: „Jesu du Hoffnung all' deiner Geliebten" ꝛc.; das Lied: „Ich liebe Gott, und zwar umsonst" ꝛc., das von dem Gesangbuche von 1735 noch vollständig gegeben war, finden wir in dem von 1778 nur noch mit drei Strophen, der 5ten, 6ten, 7ten, und es hebt nun an: „Du mein Erlöser bists allein" ꝛc.; ein ähnliches Verhältniß tritt hervor bei den Liedern: „Nun freut euch ihr Hirten (Menschen) mit mir" ꝛc. „Meine Seele schwing dich auf behende" ꝛc. („Schwing' dich auf mein Täubelein behende" ꝛc.) welche in der älteren Liedersammlung mit allen ihren Strophen uns begegnen, in der späteren nur mit wenigen, eines selbst ohne die ursprünglich beginnende: jenes erste nämlich, das die 2. und 4. Strophe des Dichters verbindend, nunmehr mit den Worten anhebt: „O Jesu wie süße bist du" ꝛc. während das andere, die erste und fünfte Strophe des ursprünglichen Liedes verknüpfend, zwischen beide eine ihm nicht angehörende

einschiebt, die entweder einem andern Liede Schefflers entlehnt, oder ganz neu hinzugedichtet ist. Eben dieses geschieht auch bei dem Liede: „Ich liebe dich von Herzensgrund" ꝛc., von dem nur die 2. Strophe beibehalten ist: „O Bräutigam wie ist dein Kuß so süße meiner Seele" ꝛc. der sodann eine andre gesellt wird: „Allein nach dir steht mein Begier" ꝛc. die nicht von Angelus gedichtet zu seyn scheint. Von einigen Liedern ist auch wohl nur eine einzelne Strophe geblieben, eine entfernte Erinnerung an das Ganze; so von dem Liede: „O so hast du nun dein Leben" ꝛc. allein die 10te: „Deine Wunden will ich küssen" ꝛc.; von den Liedern: „Du zuckersüßes Himmelsbrod" ꝛc. und „Weil ich schon seh' die güldnen Wangen" ꝛc. die 2te jenes ersten: „Ich bin verschmacht" ꝛc. und die 5te des andern: „Er ist mein Himmel, meine Sonne" ꝛc. u. s. w.

Von diesen 43 Liedern — beziehungsweise Liedstrophen — haben in dem Choralbuche von 1784 nicht alle eine eigene Melodie erhalten. Unter den Singweisen die wir dort finden rühren 9 von Georg Josephi her, 14 sind aus Freylinghausens Gesangbuche entlehnt, 13 sind im Schooße der Brüdergemeine entstanden, und 6 unter diesen letzten als Nebenweisen für jene entlehnten eben erst für das Choralbuch gesungen; so daß 13 Lieder (oder Strophen) auf die Melodieen anderer verwiesen werden, und 30 ihre eigenen besitzen. Nur jene 9 des Breslauer Tonkünstlers haben uns hier zu beschäftigen; bei den als Nebenmelodieen in der Brüdergemeine entstandenen machen wir an dieser Stelle vorläufig darauf nur aufmerksam, daß auch hier bei der Mehrheit derselben (5) die Erscheinung sich wiederholt, daß einer Melodie weicher Tonart später eine neue harter entgegengesetzt ist, die vorausgesetzte Vorliebe für die harte Tonart bei der Brüdergemeine also abermals sich rechtfertigt.

Nur ein einziges evangelisches Gesang- und Melodieenbuch früherer Zeit — das Saubert-Feuerleinsche 1676, 1690 zu Nürnberg erschienene — giebt zu einigen Liedern des Johann Angelus — ihrer sieben — die ursprünglich von Georg Josephi dazu gesungenen Melodieen. *) Zwei derselben (die zu den Liedern: „Kommt heraus all' ihr Jungfrauen" 2c. und „Schau Braut, wie hängt dein Bräutigam" 2c.) finden wir in dem Choralbuche der Brüdergemeine wieder, die übrigen erhalten in diesem, fast hundert Jahre nach ihrem Entstehen, zum erstenmale ihre Stelle. **) Nur vier unter diesen scheinen ungetheilten Anklanges sich erfreut zu haben: die zu den Liedern: „Du grüner Zweig, du edles Reis 2c. — Singt dem Herrn, nah und

*) S. Ev. K.G. II. S. 509.

**) Verzeichniß aller Melodieen des Georg Josephi zu Joh. Angelus' Liedern in dem Choralbuche der Brüdergemeine von 1784.

1) Art 321 a. Kommt heraus all' ihr Jungfrauen 2c. (weicher Tonart; unter 321 b eine Nebenweise harter).

2) = 279 a. Schau Braut wie hängt 2c. (weicher Tonart; 279 b eine Nebenweise harter).

3) = 358 a. Jesu, dir fall' ich zu Füßen 2c. (Seid gegrüßt ihr Honiggraben 2c.) Nebenmelodie 358 b: beide weicher Tonart.

4) = 7 a. Jesu ew'ge Sonne 2c. (Unter 7 b. c. zwei Nebenweisen, gleich der Hauptmelodie harter Tonart, für die 7te [4te] Strophe eben dieses Liedes: „Alle deine Gaben" 2c.)

5) = 90 b. Du grüner Zweig, du edles Reis 2c. (harter Tonart).

6) = 318 a. O Jesu, wie süße bist du 2c. (Nun freut euch ihr Hirten mit mir 2c.) 318 b. eine Nebenweise, gleich der ursprünglichen harter Tonart.

7) = 225. Singt dem Herrn nah und fern 2c. harter Tonart. (Umdichtung von Angelus' Liede: „Lobt den Herrn, weit und fern" 2c. durch Dr. Herrnschmidt.)

8) = 298. Jesu du Hoffnung all' deiner Geliebten 2c. (Streuet mit Palmen, ihr Schäfer und Hirten 2c.) harter Tonart.

9) = 212. Geh auf meins Herzens Morgenstern 2c. weicher Tonart. (1778, unter Beseitigung dieses Liedes einer einzelnen Strophe J. Heermanns angepaßt: Eröffne mir dein freundlich Herz 2c. N. 342.)

fern ꝛc. — Jesu du Hoffnung all' deiner Geliebten ꝛc. — Geh auf meins Herzens Morgenstern" ꝛc. Denn die zweite und dritte derselben stehen als einzelne Strophen- und Melodieformen da, ohne Nebenweisen; die erste und vierte, obgleich älteren Strophenarten angehörend („Machs mit mir Gott nach deiner Güt ꝛc. Durch Adams Fall ist ganz verderbt" ꝛc.) die bei vielen Liedern des Gesangbuches von 1778 vorkommen und für die mehre Melodieformen vorhanden sind, erschienen dennoch eben für Angelus' Lieder, selbst bei möglicher Auswahl, die am meisten geeigneten, und haben als solche sich erhalten. Bei den zwei schon in dem Saubert-Feuerleinschen Melodieenbuche aufgenommenen weicher Tonart, denen in dem der Brüdergemeine neue aus harter gegenübergestellt werden, hat wohl die Vorliebe für diese letzte den Ausschlag gegeben, und den neuen den größeren Beifall gewonnen. Bei den Liedern: „Jesu dir fall' ich zu Füßen" ꝛc. und „O Jesu wie süße bist du" ꝛc., beide nur einmal vorkommender Strophenformen, die kein anderes Lied des Gesangbuches mit ihnen theilt, und deren jeder eine neue Melodie gleicher Tonart gegenübergestellt ist, der ersten eine weicher, der zweiten eine harter, dürfen wir annehmen, daß es die melodischen Formen gewesen, die keinen dauernden, mindestens nicht allgemeinen Beifall gefunden haben. Aus dem Vorhandenseyn sogar zweier Nebenmelodieen gleicher (harter) Tonart für das Lied: „Jesu ewge Sonne" ꝛc. dürfen wir endlich keinen Rückschluß ziehen auf den größeren oder minderen Beifall den die eine oder andere gefunden, denn die beiden Nebenweisen sind nur für eine einzelne Strophe des genannten Liedes bestimmt („Alle deine Gaben" ꝛc.) und, wie es scheint, lediglich zur Auswahl, da sie einander im Ganzen sehr nahe stehen, die zweite höchstens eines etwas wärmeren Tones ist, und die Wahl der einen oder der andern, namentlich bei den Singstunden, wohl

nur durch den Zusammenhang bedingt worden ist, in den diese einzelne Strophe mit anderen ihr gegenüberstehenden durch den Liturgen gebracht wurde.

Ein großer Theil der Melodieen G. Josephi's ist durch Beseitigung nur hinüberleitender und schmückender Zwischenklänge vereinfacht, der dreitheilige Takt aber, wenn er durch eine ganze Singweise vorwaltete, beibehalten. Wo er jedoch mit geradem wechselte, — wie in den Melodieen der Lieder: „Du grüner Zweig" ꝛc. und „Geh auf mein's Herzens Morgenstern" ꝛc., in welchen der Aufgesang dreitheiligen, der Abgesang geraden Taktes ist; und: „Singt dem Herrn nah und fern" ꝛc., wo ein gleiches Verhältniß obwaltet, nur daß die Schlußzeile den ungeraden Takt des Aufgesanges wieder ergreift; — da ist dieser Wechsel mit durchgängig vorwaltendem geradem Takte vertauscht, und eine Vereinfachung auch dadurch erstrebt.

5) Unter den dem 18. Jahrhunderte angehörenden Melodieen des Choralbuches von 1784 stammt bei weitem die Mehrzahl, ihrer 97, aus den beiden Theilen des Freylinghausenschen Gesangbuches, diejenigen mit eingerechnet, welche dort Liedern des J. Angelus gesellt, und von daher in jenes Choralbuch aufgenommen sind. Aus anderen Quellen als diesen sind nur zehn im Ganzen geschöpft, doch mit jenen zumeist gleichen Gepräges. Erwägen wir nun, daß auch unter den dem 17. Jahrhunderte angehörenden Weisen mehre aus den letzten 25 Jahren dieses Zeitraums herrühren, namentlich aus dem Darmstädter Gesangbuche von 1698 entlehnt sind; daß der sentimentale, mystisch-enthusiastische Ton, der in ihnen wiederklingt, eben so den Melodieen des G. Josephi eignet, mit einem Zusatze des Tändelnden, der auch jenen nicht fremd ist; so erscheint diese Richtung in dem früherer und späterer Zeit entlehnten Theile unseres Choralbuches offenbar am stärksten vertreten, und es

darf uns nicht befremden, ihn eben so bei demjenigen vorwalten zu sehen, der in der Mitte der Brüdergemeine entstanden ist, wenn auch mit einer eigenthümlichen Färbung, wovon später zu reden seyn wird. Denn ehe wir diesen eigenen Erzeugnissen der neuen Verbrüderung näher treten, haben wir unseren Blick zu richten auf die in so merkwürdiger Eigenthümlichkeit entwickelte geistige Gestalt ihres Stifters, deren nähere Betrachtung allein uns den mächtigen Einfluß erklären kann, den seine Richtung auf dem Gebiete kirchlicher Frömmigkeit auf dieselbe geübt hat, selbst über sein Leben hinaus; eine Einwirkung, die ihn befähigte, der von ihm gegründeten Gemeinschaft das Gepräge selbst seiner eigensten Persönlichkeit aufzudrücken, das wir in Allem erkennen, was aus ihr hervorging, also auch in ihren geistlichen Liedern und deren Singweisen.

Ludwig Graf Zinzendorf war am 26. Mai 1700 zu Dresden geboren, um eine Zeit, wo die fromme geistliche Erweckung, die man als Pietismus zu bezeichnen pflegt, in kräftigem Aufblühen begriffen war. Seine Ältern beiderseits waren dieser Richtung zugethan; als nach dem frühen Ableben seines Vaters seine Mutter, zu einer zweiten Ehe schreitend, den noch in den ersten Kinderjahren stehenden Sohn der Erziehung seiner Großmutter, der verwittweten Freiinn v. Gersdorf, anvertraute, gelangte er in ein mit Spener und den Häuptern der Halleschen Geistesgenossen eng befreundetes Haus, dessen Gesinnung und Stimmung ihn gleich der Luft umgab die er athmete, sein geistiges Leben erhielt und erquickte. In dieser Umgebung entwickelte sich bei ihm ein inniger, traulicher Verkehr mit dem Heilande, der ihm je länger je mehr zum unentbehrlichsten Lebensbedürfnisse wurde. War er doch gelehrt worden, ihn, der um des Heiles der Sünder willen, also auch des seinigen, Mensch geworden, als seinen Bruder zu betrachten, mit dem er

in geschwisterlicher Hingebung umgehen, sich nicht scheuen dürfe, ihm auch das Kleinste vorzutragen, wodurch er sich beschwert fühlte; ihm, der ja alle Mühseligen und Beladenen, ohne Unterschied ihrer Personen oder Beschwerden, zu sich gerufen habe, sie zu erquicken, der selbst bis zum Tode gehorsam gewesen, um sie der höchsten Güter theilhaft zu machen. So schloß er denn einen Bund mit ihm, wodurch er sich ihm weihte; als Kind drückte er ihm seine Gesinnungen, seine Bedürfnisse, in kleinen Briefen aus, er gelangte allgemach zu der Überzeugung, daß „sein einziger und wahrer Confident" ihn nirgend eine Fehlbitte thun lasse, wo es um das Heil seiner Seele sich handle. Dieser enge Verkehr mit dem Erlöser, nicht etwa ein mystisch-phantastischer, durch lebhaft erregte Einbildungskraft genährter, in Gesichten und außerordentlichen Erscheinungen sich kundgebender, sondern ein auf dem Grunde festen Glaubens und ernster Zuversicht beruhender, blieb ihm bis zu den letzten Stunden seines irdischen Lebens; und wie er, zufolge einer Mittheilung an die Seinigen in diesen ernsten Augenblicken, zuvor gewohnt gewesen war, jedes Begegniß seines Lebens, zumal jede Krankheit, als einen Wink des Heilandes zu betrachten, Demjenigen nachzuforschen, was zu seiner inneren Besserung dadurch in ihm gewirkt werden solle, und indem er diesem Winke willigen und thätigen Gehorsam leistete, auch alsbald der leiblichen Heilung sich erfreuen durfte; so erkannte er das Herannahen seines Heimganges zu dem Herrn daran, daß dieser nun ihm nichts mehr verweise, daß er ihm Freudigkeit und jene Zuversicht gebe, die auf völligem Einverstehen mit ihm beruhe. Als er in seinen kräftigsten Jahren sich entschlossen hatte, den geistlichen Stand zu wählen, als er zu dessen Antritte sich anschickte, ging (zufolge eines späteren Bekenntnisses) in seinem Herzen etwas Besonderes vor. „Als ich in die genaue Unter-

suchung meiner Bekehrung kam (sagt er), merkte ich, daß in der Nothwendigkeit des Todes Jesu und dem Lösegelde ein besonderes Geheimniß und große Tiefe liege, wo die Philosophie zwar stecken bleibe und nicht weiter könne, die Bibeloffenbarung aber unbeweglich darüber halte. Das gab mir neuen Aufschluß in die ganze Heilslehre, davon ich an meinem Herzen die erste selige Probe machte, und dann an dem Herzen meiner lieben Brüder und Mitarbeiter, da es beklieb. Und seit dem Jahre 1734 — dem siebenten nach dem Einverständnisse über die ersten Gemeineordnungen zu Herrnhut — wurde das Versöhnopfer Jesu unsere eigene und öffentliche und einzige Materie, unser Universalmittel wider alles Böse in Lehre und Leben, und bleibts in Ewigkeit." Hieraus entwickelte sich die Gewohnheit der wiederholten gläubigen Betrachtung der Todesgestalt des Heilandes, seiner Wunden, und vor allen derjenigen, die der Speerstich des Kriegsknechtes in der Seite des schon verschiedenen Heilandes geöffnet hatte, der vor den übrigen eine besonders hohe Würdigkeit beigemessen wurde; Andachten, in dem Verlaufe einer Reihe von Jahren freilich zu schwärmerischer Übertreibung gesteigert, doch bei der eigenthümlichen Art Zinzendorfs, die Schrift zu empfinden, nicht ohne biblische Grundlage. Als Israel wider den Herrn gefrevelt hatte in der Wüste (sagte er sich), sandte dieser feurige Schlangen unter das Volk, von deren Bissen ein großer Theil desselben starb; nachdem das Volk aber Mose mit Reue sich genaht, seine Sünden bekannt und um Erledigung von dieser Plage gefleht hatte, richtete dieser eine eherne Schlange auf, deren Anblick die Verwundeten wieder heilte (Mos. IV, 21, V. 8. 9.). Der Heiland selbst aber sprach zu Nicodemo in jener Nacht, wo dieser ihn heimsuchte: „wie Moses in der Wüste eine Schlange erhöhet hat, also muß des Menschen Sohn erhöhet werden, auf daß alle die an ihn glau-

ben nicht sterben, sondern das ewige Leben haben" (Ev. Joh. III. 14. 15.). Werden wir durch solche Schriftworte nicht hingewiesen auf die tägliche ernste Betrachtung der am Kreuze erhöhten Leidensgestalt unseres Erlösers? ist nicht jedes Zeichen seiner Martern, seiner Verhöhnung, für uns eine unerschöpfliche Quelle, wie der sichersten Heilkraft, so des seligsten Entzückens? Johannes, der mit des Heilandes Mutter unter seinem Kreuze stand, versichert mit wahrhaftem Zeugnisse, daß er selber gesehen, wie auf den Speerstich des Kriegsknechts aus der Seite des schon Erblichenen Blut und Wasser geronnen sei (Ev. Joh. XIX. 33—37.), und an einem anderen Orte (I. Joh. V. 6—8.) bezeuget er, daß Jesus Christus gekommen sei mit Wasser und Blut; daß Dreie zeugen auf Erden, der Geist, das Wasser und das Blut, und daß diese drei beisammen seien. In dem zehnten Capitel des ersten Corintherbriefes im 4. Verse, erinnert Paulus die Gemeine, daß die Väter in der Wüste einerlei geistlichen Trank getrunken, von dem geistlichen Fels, welcher mitfolgete, welcher war Christus. War er nun der Fels, dem der erquickende Strom lebendigen Wassers entquoll, so war er eben wiederum auch das schirmende Gestein, in dessen Höhlen und Ritzen die durch den Feind verschüchterte Taube sich verbarg (Hohelied II. 14.), von dort aus der lieblich lockenden Aufforderung des Freundes horchend; wo fände die bange, sündenbelastete Seele, die unter diesem Bilde uns dargestellt wird, eine mehr sichere Zuflucht, als vor allem in dem Wundenmale ihres Heilandes, durch das in geheimnißvoller Weise seine Sendung bewährt wird, nahe seinem Herzen, das ihm brach gegen sie, daß er sich ihrer erbarmte? (Jerem. XXXI. 20.) — Von diesem Mittelpunkte seiner Theologie ging demnach Zinzendorfs geistliche Liederdichtung aus, und wenn er zuweilen auch in seinen Liedern den Ton der Propheten und der Offenbarung

anstimmt, so doch viel öfter noch den des vertraulichen Sich-gehenlassens, an den er, seinem Heilande, Bruder und Freunde gegenüber, seit frühen Jahren sich gewöhnt hatte, ja bis hin zum Gebrauche der im gemeinen Leben gangbaren Ausdrücke und Umgangsformen, selbst jener Sprachmengerei, die im Conversationstone der höheren Stände damals allgemein geworden war, und auch jenen geheimnißvollen Dingen gegenüber sich bei ihm nicht verleugnet. Er findet, daß bei „dem Meditiren des großen Planes, den Jesus in seinem Kirchrevier führe", die Gemeine von nichts mehr „inspirirt" werde, als von seinem „hauswirthlichen Handel"; daß alles „nach seinem Zimmerschurze" gemessen werden müsse, bei dem er sich „das liebe Brot kaum konnt' zuwege bringen"; das mische sich überall hinein, niemand könne es mehr lassen; und nun heißt es weiter: *)

solls schon vom Lamm gesungen seyn,
muß man es dabei fassen:
was das Herz frappiren kann
wenn sichs besinnt, und siehe
indivisibel, inconfus
in einem point de vue 2c.

Denn durch die Betrachtung, daß so Großes habe geschehen können an und vermittelst solcher äußeren Niedrigkeit, werde der unschmackhaftesten Speise „das seel'ge Condiment" gewährt, und vollends komme man außer sich der letzten Wunde gegenüber, die der Gekreuzigte durch den Speerstich empfangen habe; was man da erbeute, wisse kein Engel so wie der Dichter, der nun schließend ausruft: Ehr sei der heil'gen Seite! — Das Höhlchen charmirt, die Wunden divertiren ihn; **) er weiß in seiner Wundenlitanei (1949, Anh. 12.) kein Ende

*) N. 2195. V. 4. Zugabe zu dem 12. Anhange (S. 2074).
**) Anhang XII, 1937.

rühmender, liebkosender Worte zu finden zu ihrem Preise; er nennt sie „würdige, Bundes=, liebste, Wunder=, kräftige, geheime, klare, funkelnde, hole, Purpur=, saftige, nahe, warme, weiche, heiße, ewige, unsere Wunden"; Schmerzenswunden, „dem Lamm empfindlich, und eben darum zur Cur so gründlich und so probat"; niedliche — „so zart, so zierlich, ihr seid so Kindern proportionirlich zum Bettelein"; er macht sich ganz heimisch in ihnen, er singt (Eben da 1894):

Ich leg' mich in die Höhl' vom Speer
bald in die Läng, bald in die Queer rc.

und ferner:

— wäre nicht noch Arbeitlast
mir von ihm selber aufgepaßt,
so thät' ich nichts als essen,
und könnte übern Wunden roth
der übrigen Geschwister Noth
und meines Amts vergessen,
weil ich, deucht mich
bei den Ritzen still zu sitzen inclinire,
und darauf botanisire rc.

„Das vierfache Nägel=Löchelein, den allerliebsten Seitenschrein" besingend, ruft er aus (V. 3.):

Das conquerirt kein Potentat
was so ein armer Sünder hat
dems Seitenloch gehöret rc.

Er preis't sich selig selbst vor den Engeln in dem Besitze dieser Ruhestätte; er bittet das Lamm, das Lämmlein, nicht übel zu nehmen, daß er vor diesem Anblicke vergehe, daß er bei solchem Glücke ganz verstumme; er singt (1864, V. 7, 8.):

Reine Geister, euch gelüst't es
in den Ritz hinein zu schau'n;
Aber diese Höhl', ihr wißt es,
ist fürs Sünderherz gehau'n.

Diese Lammes Creatürlein
die betrübten Sünderlein
haben Macht, als Wundenthierlein
in dem Loch daheim zu seyn.

Ja, daß wir das Verstummen, sich Verlieren, das völlige Vergehen im Anblicke der Wunden des Erlösers in ganz wörtlichem Sinne zu nehmen haben, davon überzeugt uns die zweite Strophe des Liedes (Anh. XII, 1945): „Wie schön leuchtet der Wundenstern", deren Abgesang ganz ausschließend durch das Wort „Wunden" gebildet wird, das in dieser einen Strophe allein vier und zwanzigmal uns begegnet, weil der begeisterte Sänger kaum ein anderes mehr zu stammeln weiß.

Bei Gelegenheit eines Eheliedes erinnert der Dichter sich, es sei eben Schabbes, man solle auch um die Synagoge sich bekümmern, die Erstlinge Juda's dieser Erquickung theilhaft zu machen streben, man möge wünschen

— daß manch' Rabbi bald heißen mag
ein Tolah = achler (ein von dem Gekreuzigten Genährter) am Seitenfach 2c.

Er fährt dann fort:

Inzwischen freut uns unser Ruf,
der uns zu Kreuzesluft=Vöglein schuf,
daß wir unser Nestchen im Loch durchgraben
Selig und niedlich gefunden haben 2c.

und in den vertraulichsten Worten werden Gott Vater und Sohn, und der heilige Geist (nach Zinzendorfs Theologie die Mutter der Gläubigen) um Erhörung gebeten in dem Ausrufe:

Gott Papa, Mama und Bruder Lamm
Blas' auf dreieiniglich deine Flamm'! 2c.

Wir durften nicht Anstand nehmen, den Stifter der Brüdergemeine in der seltsamen Ausdrucksweise dieser seiner Lieder

vorüberzuführen, die mit dem durch ihn jener Verbrüderung so wichtig gewordenen Theile seiner Versöhnungslehre in nächstem Zusammenhange stehen; am wenigsten aber fürchten wir, man werde argwöhnen, es habe damit der Schein des Lächerlichen auf seine würdige Gestalt geworfen werden sollen. Den schriftmäßigen Grund seiner Ansicht, die Art, wie sie allmählig sich gebildet, haben wir dargelegt, ehe wir auf diese Einzelheiten eingingen; das Übertriebene, Tändelnde, Schiefe seiner Bilder zumal können wir wohl seinem ungeläuterten Geschmacke, seinem Mangel an wahrer dichterischer Begabung beimessen, verbunden mit der Sorglosigkeit im Ausdrucke, die aus der großen Leichtigkeit hervorging, womit er seine Gedanken in gereimte Zeilen zu fassen vermochte, nicht aber einer inneren Verschrobenheit, oder falschen Frömmigkeit. Das Bild der Taube in den Felslöchern, in den Steinritzen, erscheint als ein edles in dem Zusammenhange wie das Hohelied es bietet, woher es von ihm geschöpft wurde; indem er aber an die Stelle jener die sündige Seele setzt, indem er dem Bergungsorte der Verschüchterten die Seitenwunde des Gekreuzigten unterschiebt als Zuflucht der Seele, als den Ort, wo sie ihre Nahrung finde, wird er verleitet, seine dichterischen Bilder der Verwesung zu entlehnen, und eben in Bezug auf den, der die Verwesung nicht gesehen hat. Die Wundenthierlein, die Wundenwürmlein — und so nennt er die in der Seite des Herrn weilenden heilbedürftigen Seelen — entstehen und finden ihre Nahrung allein in verwesenden Wunden; die sogenannten „Kreuzesluft-Vögelein" werden eben durch diesen seltsam zusammengesetzten Namen als solche bezeichnet, die der Geruch der Verwesung dahin leitet, wo sie ihre Ätzung finden; und wie widerlich müssen uns bei solchen nicht abzuweisenden Beziehungen Ausdrücke erscheinen, wie:

das Wundenlecken muß ihnen schmecken,
Essen und Trinken bis zum Versinken, *)

oder Fragen an die sich Nährenden, wie die folgende, und die darauf gegebene Antwort:

Sagt an ihr Thierlein, wie schmeckt es euch?
Ach, sagt ihr, lieblich, ach ohn' Vergleich!
Unser Lebtage ist uns nichts saftger,
und nichts gesunder und wunderhaftger,
ins Herz gefahr'n ꝛc. **)

Sind dagegen nicht alle Bilder der Schrift, zumal die der Gleichnißreden unseres Heilandes, aus der Fülle des reichen Naturlebens genommen? die Lilien des Feldes, reicher geschmückt als Salomo in seiner ganzen Herrlichkeit, die ohne ihr Zuthun der Herr durch den Thau seines Himmels ernährt und erhält; das Saamenkorn, das nicht Frucht bringen, nicht neues Leben aus sich erzeugen kann, es ersterbe denn, das sein Gedeihen findet je nach dem Boden, der es aufnimmt; das unscheinbare Senfkorn, das zur mächtigen Pflanze aufsproßt? Wird uns hier der Blick geöffnet in den ganzen Reichthum der schaffenden Kraft, so müssen wir dort erst den guten Willen des Verständnisses von demjenigen hinzubringen, was durch das Bild nicht belebt werden kann, sondern ihm erst als Erläuterung dienen muß; und nur dieses entgegenkommende Verstehenwollen kann uns schützen vor dem Widerwillen, mit dem wir uns sonst hinwegwenden würden. Zinzendorf ist hier ein Gleiches geschehen mit jenen Emblematikern des späteren 17. Jahrhunderts; diese brachten dem Auge Bilder entgegen, die nur im Munde des Dichters, ohne sinnliche Anschauung, Wahr-

*) 2134. V. 3.
**) 2166. V. 9.

heit haben konnten; Jener vergißt die nicht abzuweisenden Folgerungen, die das Ausmalen eines dichterischen Bildes erzeugt, wodurch es hier in das Widerliche verzerrt wird.

Tritt nun in den Liedern Zinzendorfs, deren Gegenstand Dasjenige ist, worin er ein „besonderes Geheimniß, eine große Tiefe, den Mittelpunkt aller Lehre" erkennt, jenes vertrauliche, von der Rede des gemeinen Lebens nicht weit entfernte Sichgehenlassen hervor; wie viel mehr müssen wir darauf gefaßt seyn, es da zu finden, wo sie mit anderen Gegenständen sich beschäftigen!

In dem dritten Buche des zweiten Theiles seines kleinen Brüdergesangbuches, das er „Herzensgespräche" überschrieben hat, dem 3. Abschnitte desselben, den er „süße Thränen nach Christi Seel" nennt, findet sich eine einzelne Strophe, worin er dem Heilande mit seinem Leben, seinem Wandel sich zu weihen verheißt, *) mit folgenden Worten:

Einigs Herze! das soll meine Weide
und mein Himmel seyn allhier,
dir zu leben, dir allein zur Freude,
deiner Ansicht zum Plaisir.
Bin ich gleich kein Held, viel auszustehen,
mag mirs darum gleichwohl immer gehen
blutigs Herze, wie du willt,
bis ich meinen Lauf erfüllt!

Ein anderes Lied (Anhang XII. 2085.), das mit Weglassungen, Veränderungen und dem Zusatze einiger vermittelnden Strophen Gregors noch in das Gesangbuch von 1778 (454) übergegangen ist, dessen Anfang in seiner ältern Gestalt auch Varnhagen (S. 286.) in seine Lebensbeschreibung Zinzendorfs aufgenommen hat, giebt den Versuch des Dichters, in einer Reihe von

*) 1905.

Bildern einzelne Augenblicke aus dem Leben des Heilandes sich zu vergegenwärtigen. Der Eingang dieses Liedes, in seiner zweideutigen Wortfassung gleich dem mancher anderen ohne Zweifel höchst befremdend, konnte freilich wohl dem geistreichen Lebensbeschreiber Veranlassung werden zu dem Ausspruche, daß in ihm „das grobe Essen und die verdächtige Imagination alle Schicklichkeit übersteige". In dieser Beziehung bei dem Liede zu verweilen, kann um so weniger unsere Absicht seyn, als wir dadurch zugleich von dem Hauptgegenstande unserer Betrachtung uns entfernen würden. Denn hier gilt es eben nur zu zeigen, welcherlei Bilder aus dem irdischen Daseyn des Erlösers der Dichter hervorruft, damit er ihn uns vorführe in seiner menschlichen Gestalt als einen uns in Allem Gleichen, bis auf die Sünde, als unsern wahrhaften, jede Schwäche mit uns theilenden Bruder. Diese seine Absicht zu erkennen, müssen wir den Eingang des Liedes, wie auch dessen spätere Bearbeitung gethan, zuvor alles Fremdartigen entkleiden, womit dann zugleich das Verdächtige und die Schicklichkeit Beleidigende von selbst dahinfällt. Als Meinung des Dichters geht alsdann Folgendes hervor: wenn ich meinen Heiland im Sacramente empfange, seine beseligende Nähe in meinem Innern empfinde, so besitze ich ihn am Vollständigsten. Aber auf diese Weise kann ich sein nicht fortwährend genießen, und was ich in vielen Augenblicken meines Lebens demnach entbehren muß, kann nur die Betrachtung seines heiligen Daseins in jedem seiner einzelnen Pulse durch Thätigkeit der Einbildungskraft mir ersetzen. Diese Betrachtung wird dann durch 31 Strophen fortgeführt, bis hin zum Ölberge, wo mit wenigen Andeutungen das von dem Erlöser für die Sünde der Welt bezahlte Lösegeld dem eigenmächtigen Bußkampfe des Sünders gegenübergestellt wird. Wir heben nur wenige Strophen hervor aus dem Ganzen, welche den darin

vorwaltenden Ton und dessen Quelle in dem Gemüthe des Dichters deutlich erkennen lassen. Nachdem dieser von der 3. bis zur 8. Strophe das Kind Jesum in einzelnen Ereignissen seiner früheren Jahre betrachtet hat, ruft er aus:

Wenn ichs mit der Idee des Gottes aller Götter
so seh im Négligé, geplagt von einem Vetter,
gedrückt von einer Muhm, — ein, armen Kindelein
gewöhnlichs Marterthum — so möcht' ich Eli! schrei'n 2c.

In solcher Art, fortschreitend von der Kindheit des Erlösers bis zu seinem männlichen Leben in Lehre und Wunderthat, namentlich bis zu der Erweckung des Jünglings zu Nain, seinen Thränen bei dem Grabe des von ihm daraus zum Leben wieder hervorgerufenen Lazarus, fährt der Dichter nun fort:

Wenn ich das Herzel seh in seiner Gottheits-Größe,
so denk ich, ich vergeh; und wenn ichs wieder messe
nach seiner Menschlichkeit, so kann kein Mensch so klein,
so blöde zu der Zeit, als wie das Herzel seyn.

Je nun, so mag es auch mit seiner Gottheit bleiben,
wo seine Gottheit brauch'; die Gottheit will ich gläuben,
die Menschheit will ich sehn, denn mein Immanuel
kann auch für Mensch bestehn nach Geist und Leib und Seel.

Auch in Zinzendorfs Lehr- und Glaubensliedern, wenngleich weniger, tritt ein solcher Ton hervor, doch ist ihr Ausdruck meist gehaltener; so in dem Liede: „Christen sind ein göttlich Volk" 2c. und „Errettet werden wollen, ist unser Sollen". Wo er aber dann wieder in die bequeme Umgangssprache zurückfällt, wird diese um so auffälliger. So in dem Liede: „Gewiß wer seinen Heiland liebet", dessen zweite Strophe Derer gedenkt, die Jesum Christum nennen und doch seinem Herzen fern sind, denen es an der gründlichen Kenntniß ihrer selbst gebricht, die also auch nicht um Gnade flehen, sondern (wie es dort heißt):

— weil Fleisch und Blut commode
und sichs nicht gerne sauer macht,
ein Christenthum auf seine Mode
erwählen, das die Welt erdacht.

Manches ist allerdings von Zinzendorf in seinen Liedern als Auswuchs und Übertreibung erkannt, manche sind von ihm selber gänzlich unterdrückt, manche erheblich verändert worden. Auch spätere Überarbeitungen, namentlich bei Herausgabe des Gesangbuches von 1778, haben auffallende Ausdrücke beseitigt und mit anderen vertauscht, Vieles aber hat dennoch, als mit dem Ganzen des Liedes, ja der gesammten Geistesrichtung der Gemeine zu tief verwachsen, stehen bleiben müssen; in nicht seltenen Fällen hat auch die in derselben so gangbar gewordene Redeweise des Stifters, namentlich sein Gebrauch von Fremdwörtern, nach Art der Umgangssprache seiner Zeit, bei versuchten Verbesserungen unbewußt sich wieder eingefunden. *) Bei aller Umgestaltung, bei dem Ausscheiden manches Einzelnen ist dennoch das Ganze in Richtung und Ton dasselbe geblieben; Beides hatte die Gemeine unzweifelhaft durch ihren Begründer empfangen, den sie ehrte als Wohlthäter vieler einzelnen ihrer Glieder, der sie allezeit nach dem von ihm erforschten und erkannten Willen ihres unsichtbaren, auserwählten

*) S. z. B. die 3. Strophe des Liedes (N. 827. 1735) „Gewiß, wer seinen Heiland liebet" ꝛc.:

Zwei Dinge sind die meine Seele
der Seligkeit entgegenführ'n:
das erste ist die Wundenhöhle,
wenn wir uns da hinein verlier'n ꝛc.

Statt dessen N. 391. 1778:

Nichts kann gewisser unsre Seelen
der Seligkeit entgegen führ'n,
als wenn wir zu den Wundenhöhlen
des Gotteslamms uns retirir'n ꝛc.

Hauptes geleitet hatte, jenes Hauptes, das auch sie, nach seinem Vorgange, als ihren Bruder, ihren treusten Freund und zuverlässigsten Vertrauten erkennen sollten, dessen Nähe sie durch manche, in treuem Andenken gebliebene Gnadenheimsuchung erfahren hatten. *) Inhalt, Form, Ton der Lieder bildete sich nothwendig allem Diesem zufolge, und wie nahe die Gestaltung der Melodieen derselben damit zusammenhängt, wird nicht erst einer ausführlichen Besprechung bedürfen.

Der Melodieen nun, die keiner der von uns zuvor angegebenen Abtheilungen als ihrer Quelle untergeordnet werden können, und für die wir die Voraussetzung in Anspruch nehmen, daß sie im Schooße der Brüdergemeine entstanden, sind 144 im Ganzen. Ein solches nur negatives Zeugniß über ihren Ursprung würde für sich allein freilich nur einen sehr untergeordneten Werth haben. Es stehen ihm jedoch andere von größerem Gewichte noch zur Seite, ja, für einen, der Hälfte der angegebenen Gesammtzahl nahe kommenden Theil, ein ausdrückliches, zweifelloses. Christian Gregor, der Herausgeber des Choralbuches von 1784, bemerkt nämlich in seiner Vorrede: bei einigen Melodiearten, die nur aus einer einzelnen Melodieform beständen, wozu es viele Lieder im Gesangbuche gebe, könne mancher Sänger eine Abwechslung in Ansehung der Melodie wünschen, sonderlich wenn es mitunter alte Lieder treffe, die keine vorzügliche Melodie, und zuweilen in ihren Versen auch nicht einerlei Scansion hätten. „Diesen Wunsch zu erfüllen (fügt er hinzu) sind diesen Arten in gegenwärtigem Choral-

---

*) S. den noch als Gedächtnißtag in der Gemeine gefeierten 13. August 1727, wegen besonderer Gnadenheimsuchung der Gemeine in Herrnhut bei dem heil. Abendmahl in der Kirche zu Berthelsdorf; den 13. Novbr. 1741, wegen seliger Erfahrung des Ältestenamtes Jesu bei der Brüder-Unität ꝛc.

buche über 60 ganz neue Melodieen beigefüget, und solche vorne zwischen dem Baß= und Discant=Schlüssel mit einem * bezeichnet worden." Von diesen Melodieen erfahren wir also auf das Bestimmteste, daß sie erst für das Choralbuch der Brüdergemeine und zunächst für deren alleinigen Gebrauch entstanden, wahrscheinlich seit 1782, wo die Ausarbeitung jenes Buches durch einen Synodalbeschluß angeordnet wurde, und dürfen Gregor, der durch eben diesen Beschluß den Auftrag dazu erhielt, aller Wahrscheinlichkeit nach für deren Urheber annehmen. Ich zählte 61 dieser Melodieen, unter denen nur elf weicher Tonart vorkommen, etwa ein Fünf= oder Sechstheil aller; doch erregt es Aufmerksamkeit, daß gegen die sonst durchgängig beobachtete Gewohnheit, in vieren dieser Fälle eine neue Melodie *weicher* Tonart einer vorhandenen aus *harter* gegenübergestellt wird.*) Nur eines der damit bedachten Lieder (das Gerhardsche: „O Welt sieh hier dein Leben") scheint durch Inhalt und Ton nahe Veranlassung dafür geben zu können, da für seine Strophenart

---

*) Art 46^{b}. Jesu rufe mich 2c.
= 77^{b}. Zeige mir dein Angesicht 2c. (Nun das alte Jahr ist hin 2c.)
= 79^{c}. O Welt, sieh hier dein Leben 2c.
= 189^{d}. Seitdem das Lamm am rauhen Kreuz gebüßet 2c.

Die übrigen Fälle des Vorkommens von Melodieen *weicher* Tonart unter den hier besprochenen sind folgende:

Art 20^{b}. Auf dem ew'gen Felsen stehen 2c.
= 96^{c}. O Herre Gott in meiner Noth 2c.
= 109^{b}. Ach Jesu meiner Seelen Freude 2c.
= 136^{b}. Erwünschte Zeit, wann wirst du doch erscheinen 2c.
= 149^{b}. Selig ist ein reines Herz 2c.
= 241. Ach blutiger Immanuel 2c.
= 269^{a}. Jesu laß mich mit Verlangen 2c.

Von allen andern genügt es, die (Strophen=) Art anzuzeigen. 1^{b}. 2^{b}. 5^{b}. 6^{b}. $7^{b.c}$. 8^{b}. 12^{b}. 16^{b}. 17^{b}. 18^{b}. 19^{b}. 31^{b}. 55^{b}. $59^{a.b}$. 74^{b}. 96^{b}. 99^{b}. 107^{b}. $109^{d.e.f}$. 110^{b}. 112^{b}. 126^{b}. 129^{b}. $206^{b.c}$. $208^{b.c}$. 216^{b}. 228^{b}. 254^{b}. 256^{b}. 258^{b}. 269^{a}. 271^{b}. 275^{b}. 279^{b}. 280^{b}. 299^{b}. 303^{b}. 318^{b}. 321^{b}. 324^{b}. 428^{b}. 471^{b}. 474^{b}. 477^{b}.

(79), die in 55 Liedern des Gesangbuches vorwaltet, nur zwei Melodieformen außer der neuen vorhanden sind, und beide harter Tonart; etwas mindere ein zweites: „Seitdem das Lamm am rauhen Kreuz gebüßet", dessen Singart (189) sechs Liedern gemeinsam ist, und außer der neuen Gesangsform deren drei begreift, zwei harter, eine weicher Tonart, welche letzte wegen der daktylischen Zeilen des auf sie ausdrücklich verwiesenen Liedes (Schönster Immanuel ꝛc.) wenig anwendbar ist auf andere von abweichender Zeilenbildung; am wenigsten die andern beiden, deren erstem („Jesu, rufe mich") in seinem Strophenbaue (Art 46) nur noch ein zweites von ähnlichem Tone und Inhalt („Jesu, höre mich") zur Seite ist, das zweite aber, ein Neujahrslied („Nun das alte Jahr ist hin" ꝛc.) ganz einzeln dasteht in seiner Singart (77), und da sein Inhalt zur Freude auffordert, eher seine schon vorhandene Weise harter Tonart zu erheischen scheint, als eine neu dazu gesungene weiche; wie denn auch das ursprünglich dieser Art angehörende ältere, in dem Gesangbuche von 1778 nicht wiedergebrachte Lied („Zeige mir dein Angesicht edler Nazarener") dessen Inhalt liebevoll-freudige Sehnsucht ausdrückt, in der älteren Melodie seinen völlig genügenden Ausdruck finden zu müssen scheint. Gelegentlich kommen wir zurück auf einzelne dieser Fälle; der Ursache solcher Abweichungen im Allgemeinen nachzuforschen kann nicht frommen, als Ausnahmen durften sie jedoch nicht verschwiegen werden.

Melodieen dreitheiligen Taktes finden (mit alleiniger Ausnahme zweier Fälle,) unter diesen für das Choralbuch durch Gregor gesungenen sich nicht weiter. Dieses Buch entstand zu einer Zeit wo die früher schon aufkeimende Ansicht, daß diese Taktart dem Ernste des Heiligthums mißzieme, immer mehr Anhänger gefunden, wo man ihr zur Liebe selbst ältere Melo-

dieen hierin umgeändert hatte, wo man die Dreitheiligkeit nur da noch beibehielt wo der daktylische Versbau sie zu gebieten schien. Dieser Art sind die beiden, oben angedeuteten Fälle: der eine bei Joh. Angelus' Liede: „O Jesu, wie süße bist du" 2c. (Art 318) wo die neu erfundene Singweise Gregors der ursprünglichen Georg Josephi's nicht nur in der Taktart sich anschließt, sondern auch in den Grundzügen ihrer melodischen Formen, denen sie nur lebhaftere, ausdrucksvollere Wendungen zu geben sucht; der andere bei dem alten Liede: „Weltlich Ehr' und zeitlich Gut" 2c. Von diesem hat das Gesangbuch von 1778 nur drei Strophen (mit Unterdrückung der beginnenden) aufgenommen, die 4te, 5te und 8te; zu ihnen giebt zwar das Choralbuch von 1784 (Art 129 a) die ältere Melodie des Melchior Vulpius (1604), stellt ihr aber (unter Art 129 b) eine zweite gegenüber. Denn die zweite der aufgenommenen Strophen, die 5te des ursprünglichen Liedes, hat einen von den andern abweichenden Bau, dem jene ältere Singweise nur in der Form dreitheiligen Taktes anzubequemen war:

Ein gut Gewissen allein
ist besser als Edelgestein
und köstlicher denn Gold 2c.

In dieser Gestalt wird sie denn, unter Beibehaltung ihrer melodischen Fortschritte, zum bequemeren Gebrauche dem Buche noch mitgegeben, und wir gewinnen die Überzeugung, daß in beiden Fällen nur der Nothwendigkeit nachgegeben ist in Wahl einer für geistliche Weisen sonst nicht gebilligten Form.

Was den Werth dieser voraussetzlich Gregorschen Melodieen betrifft, so bemerken wir vorläufig, daß keine unter ihnen zu den ausgezeichneten gerechnet, geschweige denn den vorzüglichern des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung verglichen werden darf. Das Gepräge gesunder, frischer, nachhaltender

Kraft trägt keine derselben, den meisten unter ihnen eignet der Ausdruck hingebender Demuth, ja wir möchten sagen behaglichen Begnügtseyns. Zuweilen tritt das Bestreben hervor, älteren Weisen nachzugehen, namentlich da, wo eine Melodie harter Tonart einer schon gangbaren aus weicher gegenübergestellt wird; der Sänger sucht alsdann diese letzte hineinzubilden in die neue Tonart, wie er unter andern seine neue Weise für das Lied: „Jesu meine Freude" rc. der älteren Crügers möglichst zu verschmelzen getrachtet hat, nur daß sie jenen Ausdruck des Heiteren gewinne, den nach seiner Überzeugung die Worte des Liedes erheischten, und der mit der weichen Tonart nicht vereinbar ist. Sein Versuch, einer sehr beliebten Singweise (Art 228 a): „Wie schön leuchtet der Morgenstern" rc. eine zweite melodische Form gegenüberzustellen, damit diese eine für 18 darauf hingewiesene Lieder des Gesangbuches nicht allein angewendet werden dürfe, ist kein glücklicher gewesen; es ist ihm damit eben so wenig gelungen wie früheren Sängern des 17. und 18. Jahrhunderts bis hinab zu Joh. Sebastian Bach (in Schemelli's Gesangbuche), die für Lieder dieser beliebten Strophenart, aber eines dem heiter festlichen Tone der gebräuchlichen Melodie nicht entsprechenden Inhalts, eine neue Gesangform zu ersinnen suchten. Überhaupt konnten Gregors, dem Volkstone mehrentheils völlig fremde Weisen nur einer im Gesange durch die Singstunden wohlgeschulten Gemeine dargeboten, und in ihr heimisch werden. Ein großer Theil derselben bewegt sich mehr sprung- als schrittweise; so auch die eben angeführte, in deren letzter Zeile selbst ein abwärts gehender Fortschritt durch eine kleine Septime sich findet, der auffallender noch in einer andern (Art 16 c: „O der alles hätt' verloren") sogar innerhalb von 4 Melodiezeilen zweimal erscheint, in der ersten und der letzten; wie denn Quarten-, Quinten- und Sextensprünge

in allen häufig vorkommen (Art **19 b**, **31 b**, **46 b**, **55 b**, **112 b**, **189 d** u. a. m.).

Wiefern diese Melodieen in der Gemeine dauernden Anklang gefunden haben, würde ein außerhalb derselben Stehender nur durch längeres Verweilen in ihrer Mitte beurtheilen können; daß sie aber sich nicht über die Grenzen derselben hinaus verbreitet haben, darf nach dem Gesagten uns nicht befremden.

Bei den neben den besprochenen **61** Melodieen stehenden **83**, die wir, eben wie diese, in der Mitte der Brüdergemeine entstanden glauben, nur in den früheren Jahren ihres Bestehens, ist dieser Ansicht zunächst die Thatsache zur Seite daß keine derselben in der bedeutenden von uns durchforschten Anzahl von Melodieenbüchern der evangelischen Kirche uns begegnete. Unterstützt bis zu einem hohen Grade der Überzeugung wird sie aber noch durch Umstände anderer Art. Drei dieser Melodieen gehören Liedern an, die — ganz oder theilweise — aus den Gesangbüchern der alten Brüderkirche geschöpft sind, nicht aber solchen, die auch die lutherische Kirche sich aneignete;*) Lieder, deren ältere Melodieen, weil sie keinen Anklang fanden, sofort beseitigt wurden, denen neue zu geben daher ein Bedürfniß wurde. Eben so deutet das Verhältniß der übrigen Melodieen zu ihren Liedern auf eine neu angeregte, tonkünstlerisch schaffende Thätigkeit begabter Gemeineglieder. Einunddreißig gehören Liedern Zinzendorfs,**) neunzehn solchen, deren Dichter Glieder und Beamte der Brüdergemeine waren,***) drei solchen,

*) Art 254^{a}. 316. 514.

**) Art 9^{a}. 20^{a}. 26. 30^{b}. 56. 82^{d}. 97. $141^{a \cdot b}$. 146^{b}. 155^{b}. 159. 161. $163^{a \cdot b}$. 166. $167^{a \cdot b}$. 178. $185^{a \cdot b}$. 206. 209. 237. 238. 240. 242. 243. 249. 425. 575^{a}.

***) Art 4. 36^{b}. 37^{a}. $82^{b \cdot c \cdot e}$. 83^{a}. 184^{b}. 189^{c}. 204. 217^{a}. 291. $337^{a \cdot b}$. 422. 483. $515^{b \cdot e}$.

die mindestens im Sinne dieser Verbrüderung gedichtet sind;*) vier sind zu Liedern des 16. Jahrhunderts gegeben, an die Stelle ihrer älteren gleichzeitigen,**) fünf zu Liedern Paul Gerhards,***) vier zu Gesängen des Johann Angelus †) anstatt ihrer älteren oder später gangbar gewordenen, vierzehn endlich für Lieder des Freylinghausenschen Gesangbuches, das entweder andere dafür gebracht, oder jene Lieder, ohne ihnen eigene Singweisen zuzutheilen auf andere gleichen Maaßes, ältere oder neuere, verwiesen hatte. ††)

Das Verhältniß des Vorkommens der weichen Tonart gegen das der harten stellt sich auch hier zu Gunsten dieser letzten heraus; kaum ein Fünftheil der Gesammtzahl aller gehört jener an, mehr als vier Fünftheile dieser (16:67). Der dreitheilige Takt erscheint zwölfmal, nicht immer in strengem Sinne nur da, wo er durch daktylische Verse geboten wurde, wie wir bei näherer Betrachtung einiger dieser Weisen finden werden; ein einziges Mal nur begegnet uns ausnahmsweise der Wechsel des geraden und dreitheiligen Taktes in derselben Singweise; Melodieen triplirten Taktes kommen nicht vor.

Ein Theil dieser Singweisen sind, weil bereits kirchenüblichen Strophen angehörend, neben andre gebräuchlichere gestellt; andere, wenn auch solchen Strophen eignend, führen doch die Anfangszeilen der Lieder, denen sie eigends bestimmt sind, als Überschrift; andere sind für Strophen die in Zinzendorfs und der Brüder Liedern zum erstenmale erscheinen neu gesungen, zwei=

*) Art 39^{a}. 54^{d}. 111.

**) Art 18^{a}. 150^{b}. $151^{b \cdot c}$.

***) Art 14^{e}. 151^{h}. 152^{e}. 165^{d}. 214^{b}.

†) Art 11^{a}. 82^{a}. 172. 285.

††) Art 16^{a}. $19^{c \cdot d}$. 91^{c}. 92^{a}. 115^{b}. 140^{a}. 164^{b}. 167^{f}. 182. 184^{c}. 210^{b}. 212^{d}. 295.

fellos also in der Mitte der Gemeine entstanden. Über ihre Erfinder mangelt uns jede sichere Kunde, nur Vermuthungen stehen uns zu Gebote. Am früheſten, schon bei der ersten Feststellung der neuen Anordnungen für die Gemeine, wird Tobias Friedrich, Zinzendorfs Geheimschreiber, uns genannt als wesentlich mitwirkend bei Einrichtung der Singstunden; später, seit 1739, Johann Friedrich Franke, ebenfalls Schreiber des Grafen und Direktor der Gemeinemusik, thätig bei Anordnung des Londoner Gesangbuchs; Ludolf Ernst Schlicht als Prediger in deutschen und englischen Gemeinen der Verbrüderung, und ihnen durch seine Dichter- und tonkünstlerische Gabe dienend; endlich der Erfinder der schon besprochenen neueren Melodieen für das Choralbuch von 1784, Christian Gregor, Mitglied der Brüdergemeine seit 1742, Musikdirektor derselben, auch Hausvater und Rechnungsführer in dem Hause des Grafen Zinzendorf bis zu dessen Tode, 47 Jahre später Bischof. Den Antheil des einen und des andern dieser Männer an den 83 älteren Melodieen des zuletzt erwähnten Buches mit Sicherheit herauszufinden dürfte kaum mehr möglich seyn, nur Gregors Urheberschaft läßt sich durch Vergleichung mit denen die wir durch ihn selbst als die seinigen kennen muthmaaßend feststellen,*) insofern wir bei den einen wie den andern eine gleiche Art der Melodiebildung erkennen. Um einen Überblick des eigenthümlichen Gepräges aller dieser

*) Z. B. 92a (Mein König schreib' mir dein Gesetz ꝛc. Frl. Mel. [92b] gegenüber). 115b (Wie herrlich ists ein Schäflein Christi werden ꝛc.). 151h (zu P. Gerhards Liede: Befiehl du deine Wege ꝛc.). 164b (Nebenmelodie zu dem Liede: Der lieben Sonne Licht und Pracht ꝛc.). 167f (O du Liebe meiner Liebe ꝛc., gegenüber Frl. Mel. zu diesem Liede [167e]). 184b (Ich seh in bangen Bußideen ꝛc.). 210b (Freuet euch ihr Christen alle ꝛc. Nebenmelodie zu der älteren Hammerschmidts aus weicher Tonart für dieses Keimannsche Lied) u. a. m.

voraussetzlich am frühesten aus dem Schooße der Brüdergemeine hervorgegangenen Singweisen zu gewinnen, werden wir eine Anzahl derselben mehr im Einzelnen zu betrachten, und um dabei mit völliger Sicherheit vorschreiten zu können uns vorzugsweise an diejenigen zu halten haben, deren bisher nicht kirchenübliche Strophen ausschließend in der Brüdergemeine heimisch geworden und geblieben sind, wie sie denn auch nur mit Liedern des Stifters und der Glieder derselben erscheinen. Dadurch wird bei andern eine der völligen Sicherheit sehr nahe kommende Überzeugung von ihrem herrnhutischen Ursprunge dennoch nicht ausgeschlossen. So kann unter andern eines der besten Lieder Zinzendorfs: „Christen sind ein göttlich Volk" rc. auch nach der Melodie von Tribbechovius (1678 bis 1712) Liede: „O du Hirte Israel" rc. gesungen werden (155 a); über seine eigene, sodann (155 b) folgende Weise ist aber nicht seine Anfangszeile gesetzt, sondern nur die Bemerkung, daß das zuvor genannte auch dieser zweiten Melodie anzupassen sei. Dennoch leidet es keinen Zweifel, daß dieselbe vorzugsweise jenem Liede Zinzendorfs angehöre, nicht dem älteren, das unter den darauf hingewiesenen einzeln dasteht, während die große Anzahl der übrigen eben nur von Gliedern der Brüdergemeine oder von ihrem Stifter herrührt.

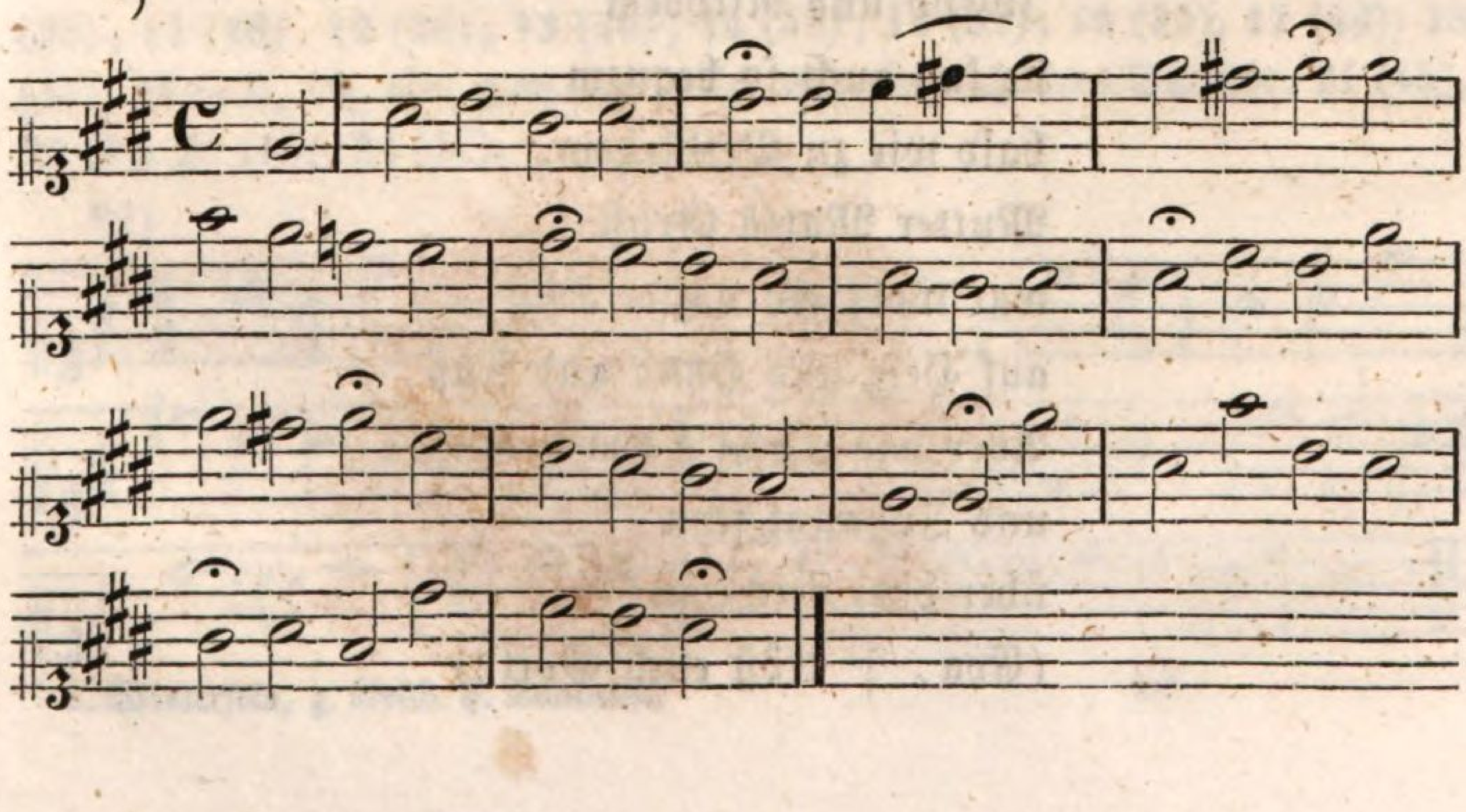
Unter den Liedern Zinzendorfs von bisher ungewöhnlichen Strophen, die deshalb auch neue Melodieen erheischten, wenn man nicht länger mit den Nothbehelfen sich begnügen wollte deren wir bei Gelegenheit des s. g. Marcheschen Gesangbuches (1731) gedachten, sind mehre, deren Strophenbildung ihnen ausschließend eigen geblieben ist. Zu ihnen gehört zunächst

1) das Lied „Immanuelis Land" (Art 237), dessen Melodie wegen ihres, zumal gegen das Ende hin häufig sprung-

weisen Fortschritts und sonstigen Gepräges von Gregor herzurühren scheint. *) Es handelt von der Zucht des heiligen Geistes und verweis't bei seinem früheſten Erscheinen (Anh. XI. 1823) auf die Melodie eines andern (eben da 1832): „O Mutter, auf die Art wie keine Mütter sind" ꝛc. das im Einklange mit einer lange verfochtenen Lieblingsansicht Zinzendorfs, welcher zufolge der heilige Geist in der Dreieinigkeit die Mutter der Gläubigen darstelle, dessen Muttertreue besingt. Das Gesangbuch von 1778 hat beide Lieder unterdrückt, das Choralbuch aber die ältere Überschrift deshalb beibehalten, weil durch sie und die Zahl der Singart an welche die Gemeine sich gewöhnt hatte, die Melodie am sichersten bezeichnet wurde. Das einzige derselben zugetheilte Lied des neuen Gesangbuches: „O Herr Gott heil'ger Geist" ꝛc. (N. 815) von Zinzendorf ist eine Umarbeitung zweier Strophen der letztgenannten beiden früheren Lieder.

2) Das zweite, in der fortlaufenden Zahl der Singarten dem vorigen folgende Lied Zinzendorfs (Art 238): „Trost der Heiden nimm uns mit" ꝛc. giebt bei seiner ebenfalls einzeln stehenden sechszeiligen Melodie zu keiner weiteren Bemerkung Anlaß, als daß in ihrer dritten Zeile die Wendungen der

*)



vorhergehenden zweiten sich wiederholen, wie wir bei diesen herrnhutischen Melodieen öfter noch finden werden.

3) Die 240. Singart, wie die beiden vorangehenden, eignet nur einem Liede des Gesangbuches von 1778 (N. 163): „Ave Gott Schöpfer mein" ꝛc., mit der Anfangszeile von dessen 2. Strophe: „Ave du Schmerzensmann" ꝛc. sie überschrieben ist. Sein Inhalt läßt uns sofort eine der Brüdergemeine eigne Art der Andacht erkennen, ein Gebet bei dem vom Kreuze abgenommenen Leichnam Christi, erinnernd im Gepräge (auch der ganz heiteren Melodie) an das Lied bei der Krippe des Herrn: Resonet in laudibus etc. oder auch: „Joseph lieber Joseph mein, hilf mir wiegen mein Kindelein" ꝛc. selbst bis auf jenes „Eya" ꝛc. das am Schlusse der 2. Strophe erscheint, und zur Wiederholung hinter einer jeden der folgenden bestimmt zu seyn scheint. In dem Tone des Ganzen, nicht aber in den einzelnen, sonst ganz verschiedenen Wendungen der Melodie, wird man diese Nebeneinanderstellung begründet finden, die auch durch die 4. Strophe des Liedes sich rechtfertigt, die wir deshalb hier folgen lassen:

Die Leiche Jesu Christ
haben sie wohl geküßt
Joseph und Nicodem
sie lag auch so bequem
bald wie zu Bethlehem.
Mutter Mariä Gruß
war wohl ein nasser Kuß
auf Herz und Hand und Fuß,
Aber wie mocht's den dreyn
und Johanni seyn
über dem Leichlein!
(Eya, ·|· tröst euch Gott!)
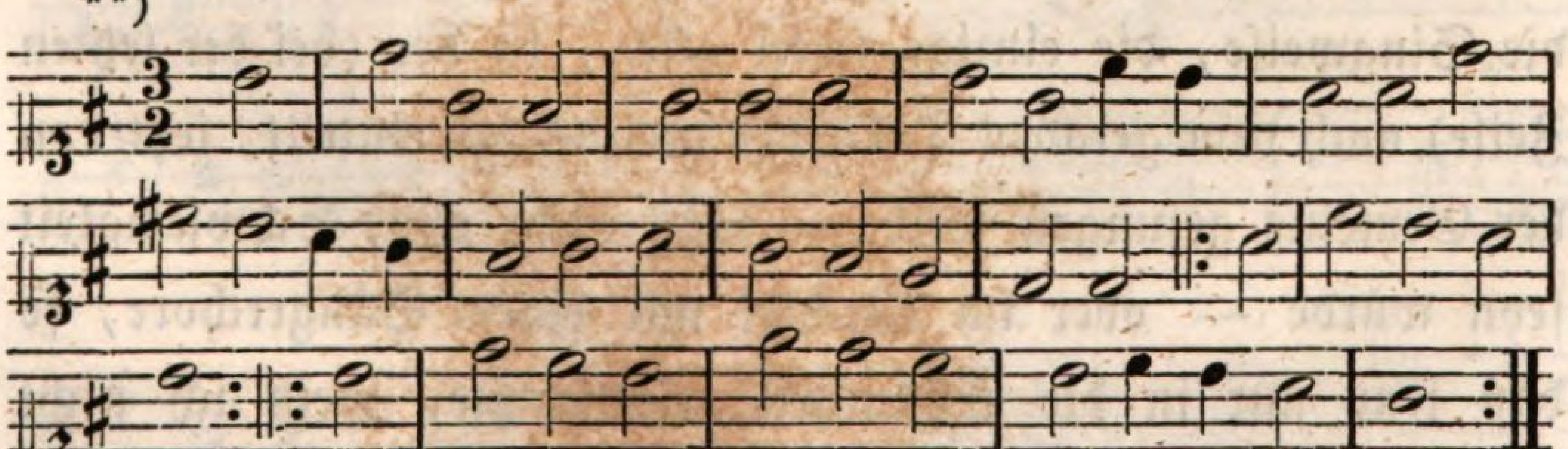
Auch hier wiederholen sich die melodischen Wendungen zweier nebeneinander stehender Zeilen, der dritten und vierten, der fünften und sechsten, wie wir denn, eben wie bei der zuerst angeführten Melodie, so auch bei dieser, die Hand Gregors zu erkennen meinen.

4) Das der 243. Singart eben wiederum ausschließend zugewiesene Lied: „Dem heiligen Blut des Herrn zu gefallen" ꝛc. ist in dem Gesangbuche der Brüder von 1778 (N. 150) wo es 24 Strophen enthält, schon um die Hälfte gekürzt: in dem 12. Anhange zu dem Gesangbuche von 1735 (N. 1956) wo es zuerst erscheint, zählt es deren 48.*) Ohnerachtet dieser Abkürzung und der Veränderung einiger zu auffallenden Ausdrücke der älteren Fassung hat es im Ganzen sein früheres Gepräge bewahrt. Zinzendorf soll es einem neueren Processionsliede nachgedichtet haben; ob mit Beibehaltung seiner Melodie? ist dabei nicht angeführt, auch erkennt man in dieser vielmehr den Ton und die Wendungen der Gregorschen, bis auf die Wiederholung einzelner dieser letzten.**) Den Preis

*) Die neuere Bearbeitung dieses Liedes läßt die Strophen nicht mit bloßen Lücken in ihrer ursprünglichen Reihe einander folgen: sie sind, wie nachstehend, geordnet:

1 (1), 2 (5), 3 (4), 4 (2), 5 (8), 6 (13), 7 (14), 8 (18), 9 (19), 10 (25), 11 (26), 12 (28), 13 (30), 14 (31), 15 (32), 16 (35), 17 (40), 18 (41), 19 (42), 20, eine ganz neu gedichtete, eingeschobene Strophe, 21 (45), 22 (7), 23 (46), 24 (47).

**)



der vor allen heilig gehaltenen Seitenwunde des Herrn feiern die 19. und 22. Strophe, wie denn schon die 2te verkündet, daß dem Preise der Wunden und aller Zeichen der Marter des Heilandes das Ganze geweiht sei. Der mit Daktylen untermischte Bau der Liedstrophe hat hier vorzugsweise die Wahl des $\frac{3}{2}$ Takts für dessen Singweise bedingt und deren etwas tanz- oder marschhaftes Gepräge herbeigeführt, wenn dies nicht theilweise noch mit der früheren Bestimmung des Liedes zusammenhängt.

5) Die Melodie des Liedes: „Die Gottes Seraphim" ꝛc. (Art 249) ist, wie es scheint, ursprünglich nur für den mehrstimmigen Gesang eines beschulten Chors bestimmt gewesen; ihre Wendungen geben es deutlich zu erkennen. In der Gestalt wie das Lied im 12. Anhange (N. 1877) erscheint, als einzelne Strophe, lautet es:

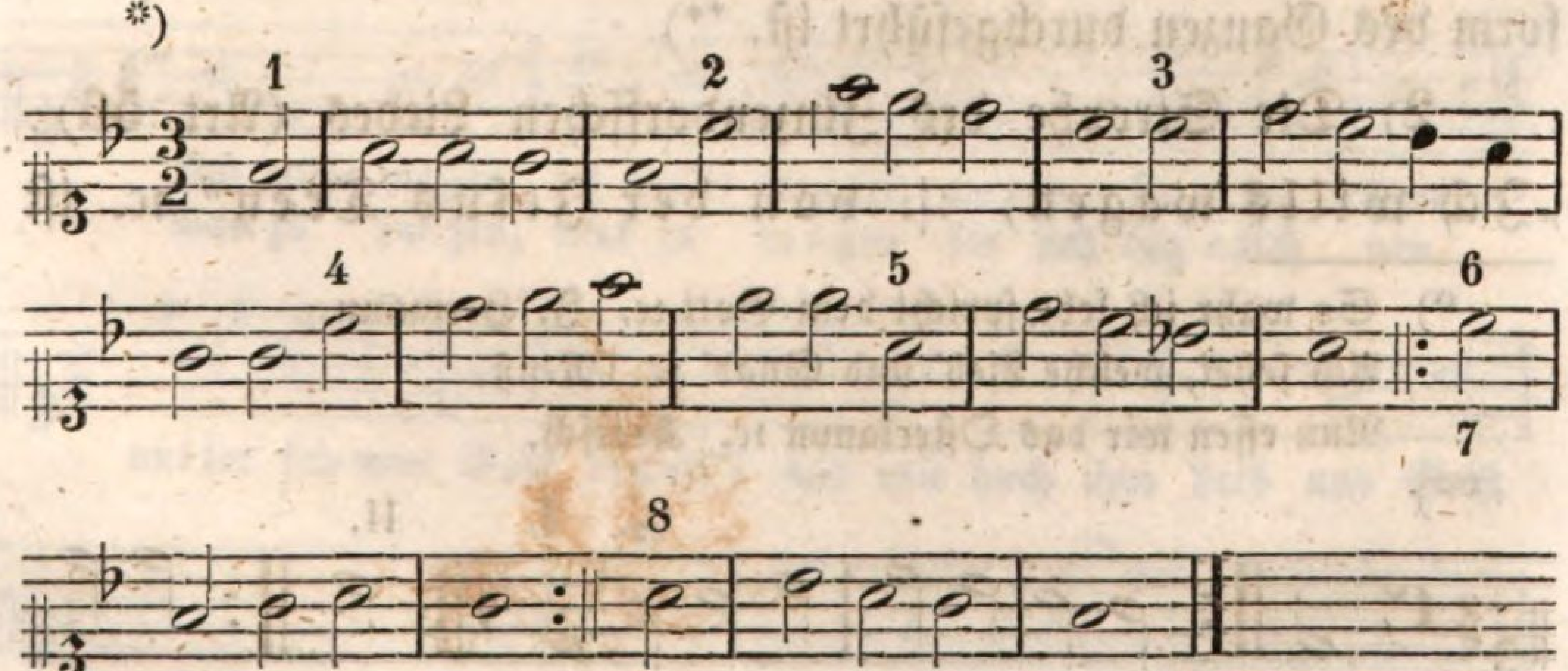
Die Gottes Cherubim erheben ihre Stimm
Funkelnd von Blitz und Strahl!
Ihr Lied ist, wenn ichs sagen darf,
Dazu spielt mehr als eine Harf:
Ehre dem Seitenmaal!

In dem Gesangbuche von 1778 (N. 1600) ist es bis zu drei Strophen erweitert, ein „Heilig" in herrnhutischem Sinne, gleich jenem lutherischen „Jesaia dem Propheten das geschah" ꝛc.; die erste Strophe ist dem Preise des Vaters geweiht, die zweite des Lammes, des Versöhners, die dritte der Seitenwunde. Ob die Singweise, die einzige unter allen, in der (bei der letzten Zeile) nach dem geraden Takte der dreitheilige eintritt, jetzt von der Gemeine gesungen wird — was nicht ohne Schwierigkeit seyn würde — oder im Wechsel mit einem Sängerchore, so daß jene nur in die Schlußzeile einstimmte, weiß ich nicht zu sagen.

6) In dem Choralbuche von 1784 hat die Melodie der 425. Art, eine einzelnstehende und wie alle vorigen nur auf ein einziges Lied anwendbare, aus den zuvor angegebenen Gründen ihre ältere Überschrift behalten: „Wie sauer ist doch das menschliche Joch" rc. während von den ursprünglich fünf Strophen dieses Zinzendorfschen Liedes die wir in dem Gesangbuche von 1735 (N. 841) finden, nur die letzten zwei in das spätere von 1778 übergegangen sind, so daß es nun anhebt: „O denkt doch an den der gar nichts versehn" rc. (N. 887). In dem daktylischen Baue seiner Strophe findet der dreitheilige Takt seiner Singweise augenscheinlich seine Veranlassung; diese, ohne bestimmte Abgrenzung eines Aufgesanges durch wiederholte Stollen, läßt denselben doch als durch die fünfte Zeile geschlossen ahnen, so daß die drei letzten, deren melodische Wendungen in der sechsten und siebenten gleich sind, als Abgesang demselben gegenüberstehen.*)

Wenden wir uns nun zu solchen ungewöhnlichen Strophengattungen des herrnhutischen Kirchengesanges, deren Anwendung nicht auf einzelne Lieder beschränkt geblieben ist, sondern in denen mehre Lieder gedichtet worden sind: so ist eine der reichhaltigsten derselben, wenn sie auch nur auf eine Melodieform beschränkt geblieben ist,

---

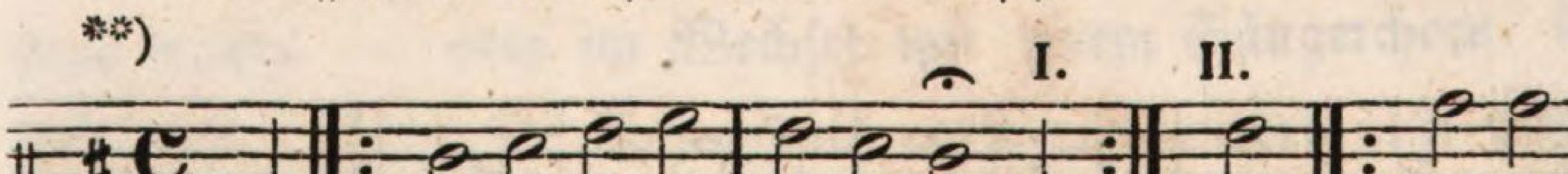
*)


1) die 97ste; das Gesangbuch von 1778 verweis't 21 seiner Lieder auf dieselbe. Das vorzüglichste derselben ist Zinzendorfs Lied: „Du unser auserwähltes Haupt" ꝛc. mit welchem er (unter N. 973) die 12 Anhänge seines Gesangbuches von 1735 beginnt, von dessen 30 Strophen das spätere von 1778 nur 12 beibehalten hat, die drei ersten, die 7te, die 19te bis 26ste. Dennoch trägt diese Strophenart mit Recht nicht die erste Zeile jenes Liedes als Überschrift, sondern die des Liedes von Gottfried Arnold: „Wie schön ist unsers Königs Braut" ꝛc. weil sie zuerst bei diesem vorkömmt; wenn auch die hier erscheinende Melodie der Brüdergemeine angehört. Denn jene auf sie verwiesenen Lieder rühren bis auf ihrer drei *) alle von Dichtern der Brüdergemeine her, und diese drei, ursprünglich auf die Strophe des lutherischen: „Vater unser im Himmelreich" ꝛc. gedichtet, haben durch Veränderung ihrer beiden Schlußzeilen ihr erst anbequemt werden müssen. Sind nämlich von ihren sechs iambischen Zeilen die ersten vier auch, wie bei jener, achtsylbige, so doch nicht die beiden letzten, welche zehn Sylben oder fünf Jamben enthalten. Für je zwei und zwei Zeilen hat die Singweise immer dieselben, (bis auf den letzten Übergangston) einander vollkommen gleichen Wendungen; eine Art der Melodiebildung die wir bereits bei einigen der zuvor betrachteten Weisen vorfanden, und die hier mit Stätigkeit als Grundform des Ganzen durchgeführt ist. **)

2) Die Strophe des Zinzendorfschen Liedes (Art 56): „Ich wills wagen, :|: von der Jesus Treu" ꝛc. ist

*) So wahr ich lebe spricht dein Gott ꝛc. J. Hermann.
Ach sehet, welche Lieb' und Gnad' ꝛc. Neuß.
Nun essen wir das Osterlamm ꝛc. Koitsch.
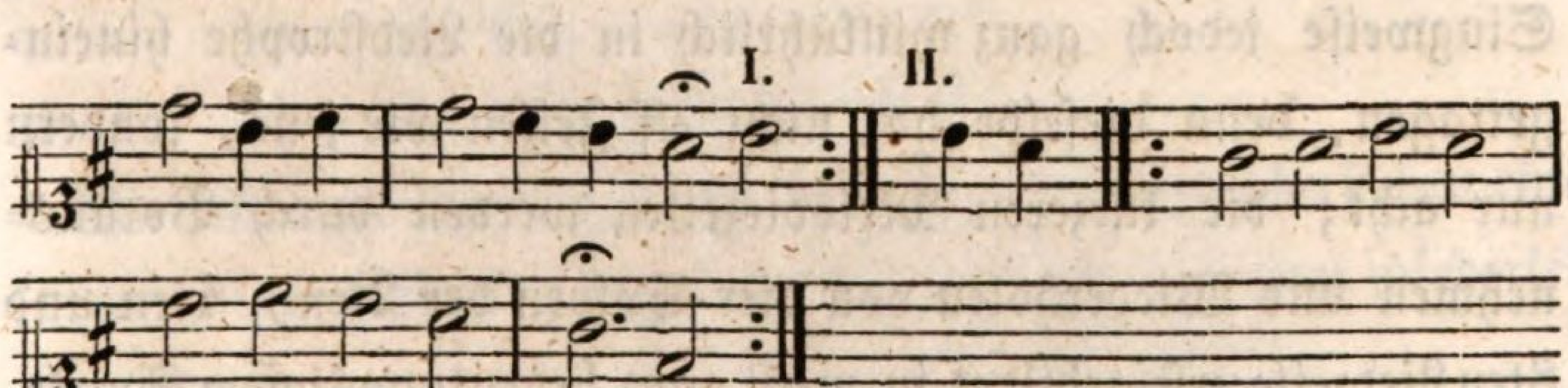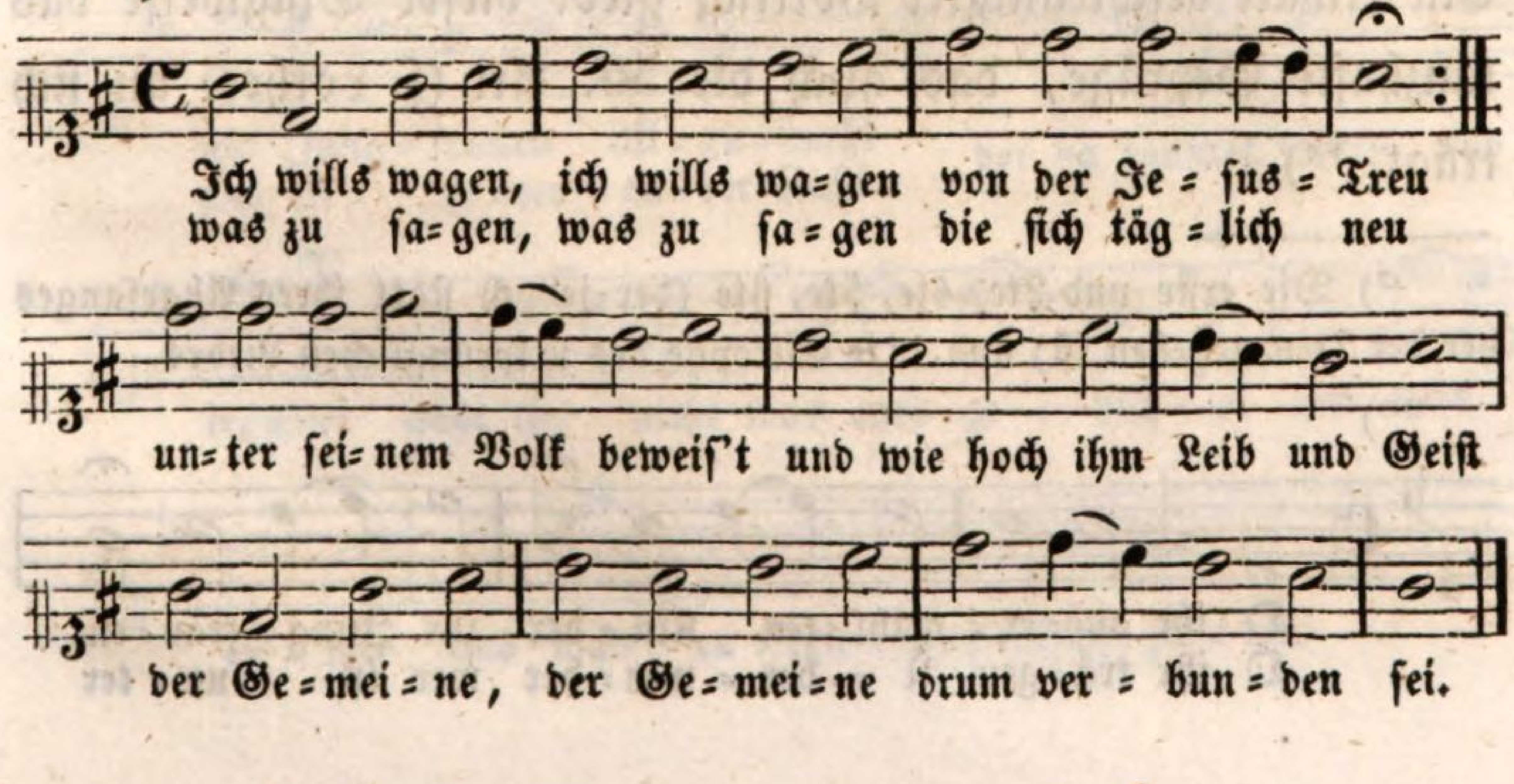
**)



noch sieben andern, doch nur der Brüdergemeine angehörigen Liedern mit ihm gemein. Sie wäre, abgesehen von ihrer Melodie, eine siebenzeilige ungewöhnlichen Baues (troch. 4 5 4 5 || 7 7 9 ||) würde sie nicht ausgedehnt zu einer elfzeiligen durch das herrschende Wohlgefallen an Wiederholung, wie melodischer Wendungen in andern Fällen, so hier einzelner Liedzeilen, ja am Schlusse einer wie der andern zugleich, indem die Endworte des Liedes fast den ganzen Aufgesang der Singweise wiederbringen.*)

3) Ganz ähnlicher Bildung, wenn auch ohne Wort- oder Zeilenwiederholungen, ist die Weise des Zinzendorfschen Liedes (Art 159): „Der Sabbath ist ums Menschen willen" rc. die unter dieser einen Melodieform noch sechs andern von ihm und den Seinigen gedichteten Liedern gemeinsam ist. Ihre iambische Strophe ist eine achtzeilige (8 6 8 6 || 8 8 8 6); die beiden letzten Zeilen des Abgesanges bringen die Wendungen

---



*)

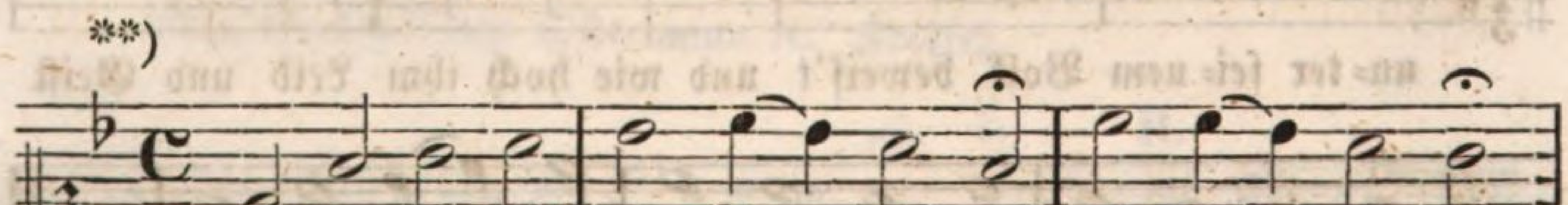


des Aufgesanges unverändert wieder, und die beiden ersten stellen völlig gleiche nebeneinander.

4) Die 161. Art, in einer einzigen Melodieform fünf Liedern Zinzendorfs gemeinsam, ist mit der ersten Zeile seines Liedes: „O ihr auserwählten Kinder" 2c. überschrieben, das mit elf Strophen in dem Gesangbuche von 1735 erscheint (N. 969), in dem von 1778 (N. 1647) nur sechs derselben wiederbringt. *) Die Überschrift des Abschnittes in welchem es in seiner früheren Gestalt uns begegnet: „Von der Stadt Gottes und dem Liede des Lammes" drückt seinen Inhalt bündiger aus als die spätere. Auch hier finden wir einen den schon besprochenen Weisen ähnlichen melodischen Bau. Die melodischen Wendungen der letzten beiden Zeilen, wie des Auf- so des Abgesanges, sind einander gleich, eben so die der beiden ersten dieses letzten; in jenem wird durch eine frühere kurze Zeile der Gedanke nur angedeutet, den die spätere, längere, uns dann vollständig hören läßt. Diese Art melodischer Würze hat die Singweise jedoch ganz willkührlich in die Liedstrophe hineingetragen, denn dieselbe hat nicht elf Zeilen wie jene, sondern nur acht; die kürzeren Melodiezeilen werden durch Vorausnehmen und Wiederholen von vier Sylben der 2ten, 4ten und 8ten Liedzeile erst gebildet in meist ganz bedeutungslosem Spiele. Ein etwas beschleunigter Vortrag giebt dieser Singweise das tanzhafte Gepräge, das auch die 56. Art (s. vorher) an sich trägt. **)

*) Die erste und 2te, 4te, 5te, 6te (der jedoch statt ihres Abgesanges der der 7ten gegeben ist) und 11te Strophe des ursprünglichen Liedes.
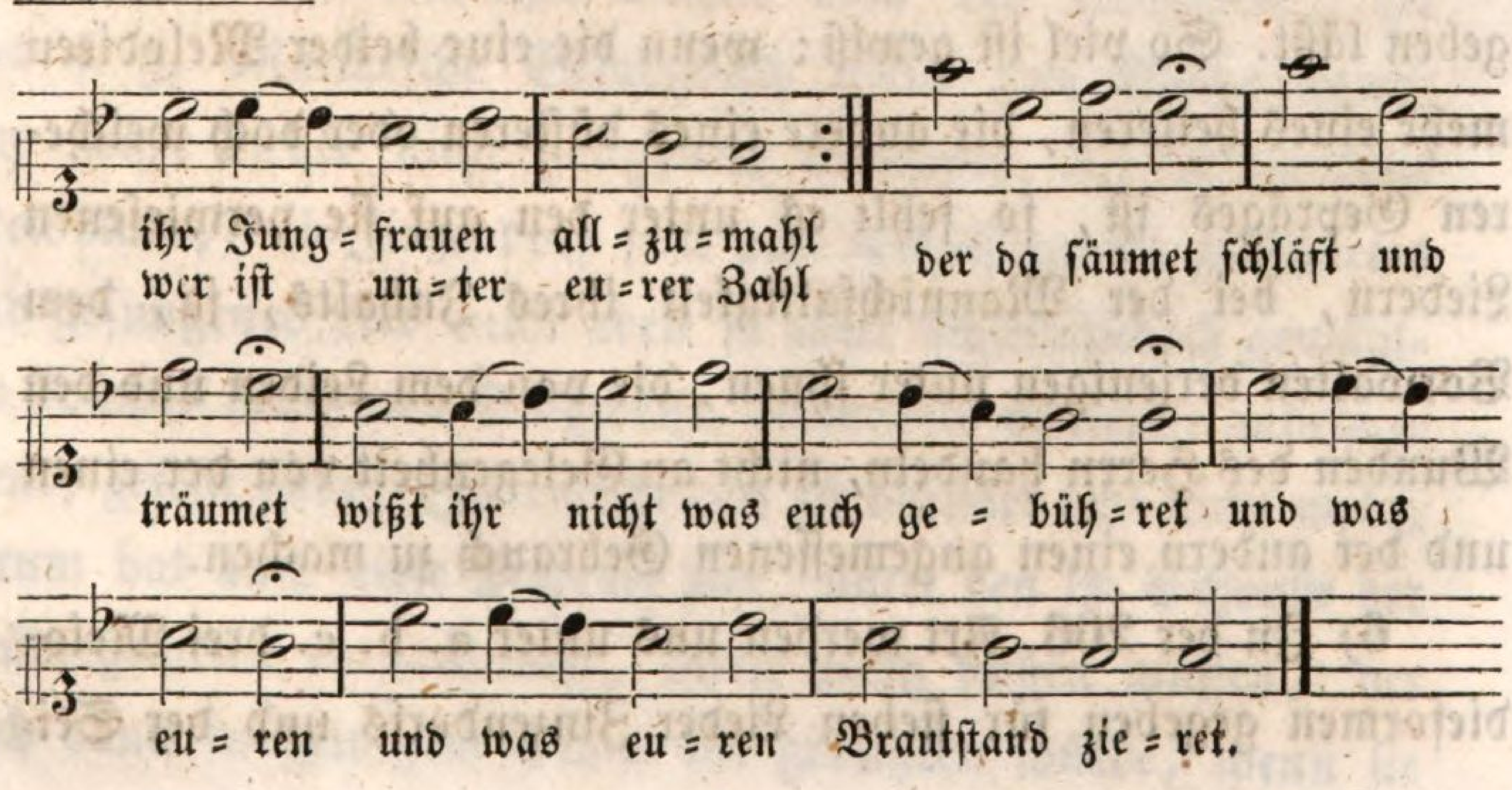
**)



5) Die 185. Singart ist in dem Gesangbuche von 1778 29 Liedern gemeinsam (darunter 11 einzelnen, ja selbst halben Strophen [N. 1198, 1301] die nur den Abgesang der vollständigen bringen); alle dem Stifter der Brüdergemeine, seiner Gattin, seinem Sohne Christian Renatus, oder Gliedern dieses Vereines angehörig, so daß mit Sicherheit geschlossen werden darf, auch die zwei Melodieformen die sie unter sich begreift seien diesem Kreise entstammt. Die erste derselben (185 a) ist mit der Anfangszeile eines Zinzendorfschen Liedes überschrieben, dessen erste Strophe wir folgen lassen; eine der glücklichsten des Ganzen, in der der Dichter weniger als in den andern mit der Sprache zu kämpfen hatte (1109):

Herr und Ältster deiner Kreuzgemeine
die du unaussprechlich liebst,
und so oft und gnadenvoll ihr deine
Freundlichkeit zu merken giebst;
Fühlest du ihr stilles Herzenssehnen?
Siehest du von Liebs= und Sünderthränen
ihre Augen naß und roth?
Ja, du hochgelobter Gott!

Wir erkennen sofort in dieser Strophe das Gegenüberstehen eines vierzeiligen Auf= und Abgesanges, jener erste von zwei wiederkeh=



renden Zeilen (10, 7), wodurch auch die Wiederholung ihrer melodischen Wendungen bedingt wird, wogegen dieser letzte je zwei gleiche (10, 10 || 7, 7), melodisch übereinkommende Zeilen nebeneinander stellt, deren letzte den Gesang der Schlußzeile des Aufgesanges wiederbringen; eine in mannichfach wechselnder Weise in der Brüdergemeine sehr beliebte Art melodischer Ausgestaltung. Die zweite Melodieform (185 b) ist mit der ersten Zeile eines schon früher in seiner Anfangsstrophe mitgetheilten Liedes bezeichnet (N. 1332): „Einigs Herze, das soll meine Freude“ ꝛc. Von der ersten gänzlich abweichend — bis auf die Wiederholung der melodischen Wendungen beider Anfangszeilen der Strophe — bringt jede ihrer Zeilen einen musikalisch vollkommen selbständigen Gang; daneben ist sie eine der wenigen weicher Tonart, die schon dadurch vor der Mehrzahl der übrigen sich auszeichnet. Gehen wir dem Inhalte des Liedes nach dem sie hier angeeignet erscheint, so würden wir die vorhergehende Melodie vielleicht für dasselbe passender halten, wie die eben besprochene für das dieser zugetheilte Lied; eignet dennoch ein jedes dieser Lieder in der Gemeine herkömmlich derjenigen über der seine erste Zeile steht, worüber ich nicht unterrichtet bin, so beruht dies auf eigenthümlicher Empfindung worüber sich weder rechten, noch davon bestimmte Rechenschaft geben läßt. So viel ist gewiß: wenn die eine beider Melodieen mehr eines heiteren, die andere eines düsteren oder doch weicheren Gepräges ist, so fehlt es unter den auf sie verwiesenen Liedern, bei der Mannichfaltigkeit ihres Inhalts, ja, dem Vorwalten derjenigen unter ihnen, die von dem Leiden und den Wunden des Herrn handeln, nicht an Gelegenheit von der einen und der andern einen angemessenen Gebrauch zu machen.

6) In der 206. Art werden uns unter a. b. c. drei Melodieformen gegeben für sieben Lieder Zinzendorfs und der Sei-

nigen; die erste eine früher bereits in der Brüdergemeine heimische Form, die beiden andern, ihrer Bezeichnung zufolge, für das Choralbuch von 1784 durch Gregor erst neu erfunden. Die ältere ist mit der Anfangszeile eines von Zinzendorf in der Gemeine frei aus dem Herzen gesungenen Liedes überschrieben, das der 9. Anhang zu dem Gesangbuche von 1735 mittheilt (N. 1456), und dessen erste Strophe wir folgen lassen:

Lamm, Lamm, o Lamm
so wundersam
geübt, betrübt,
und dennoch auch geliebt!
Mein Herz ist doch nicht mein, nein nein,
es ist des Lamms, des Kreuzesstamms,
der Wundenfluth,
der Lohn von Jesu Blut.

Es ist mit allen seinen 9 Strophen, wenig verändert, in das Gesangbuch von 1778 übergegangen (N. 1331), seine Strophe aber in der Singweise eine ganz andere geworden durch viele Wiederholungen, die wir durch gesperrten Druck angedeutet, und die auf einzelne Worte besondern Nachdruck legen sollen, in den folgenden Gesätzen aber mancherlei Veränderungen nothwendig machen. Ja, es könnte die Frage entstehen, (die man nicht sofort wird abweisen dürfen nach den Beispielen, die das s. g. Marchesche Gesangbuch giebt von Anbequemungen neuer Lieder nicht gangbarer Strophen auf vorhandene Melodieen,) ob Zinzendorf sein aus dem Stegreife gedichtetes und gesungenes Lied nicht eben so einer augenblicklich gewählten damals bekannten Singweise, beiderseits vielleicht anbequemend, gesellt habe? Zu entscheiden ist darüber jetzt nicht mehr, darum hat auch diese Melodie hier, unter den im Schooße der Brüdergemeine entstandenen, ihren Platz finden müssen, der auch dann in gewissem Sinne ihr gebühren würde, wenn sie
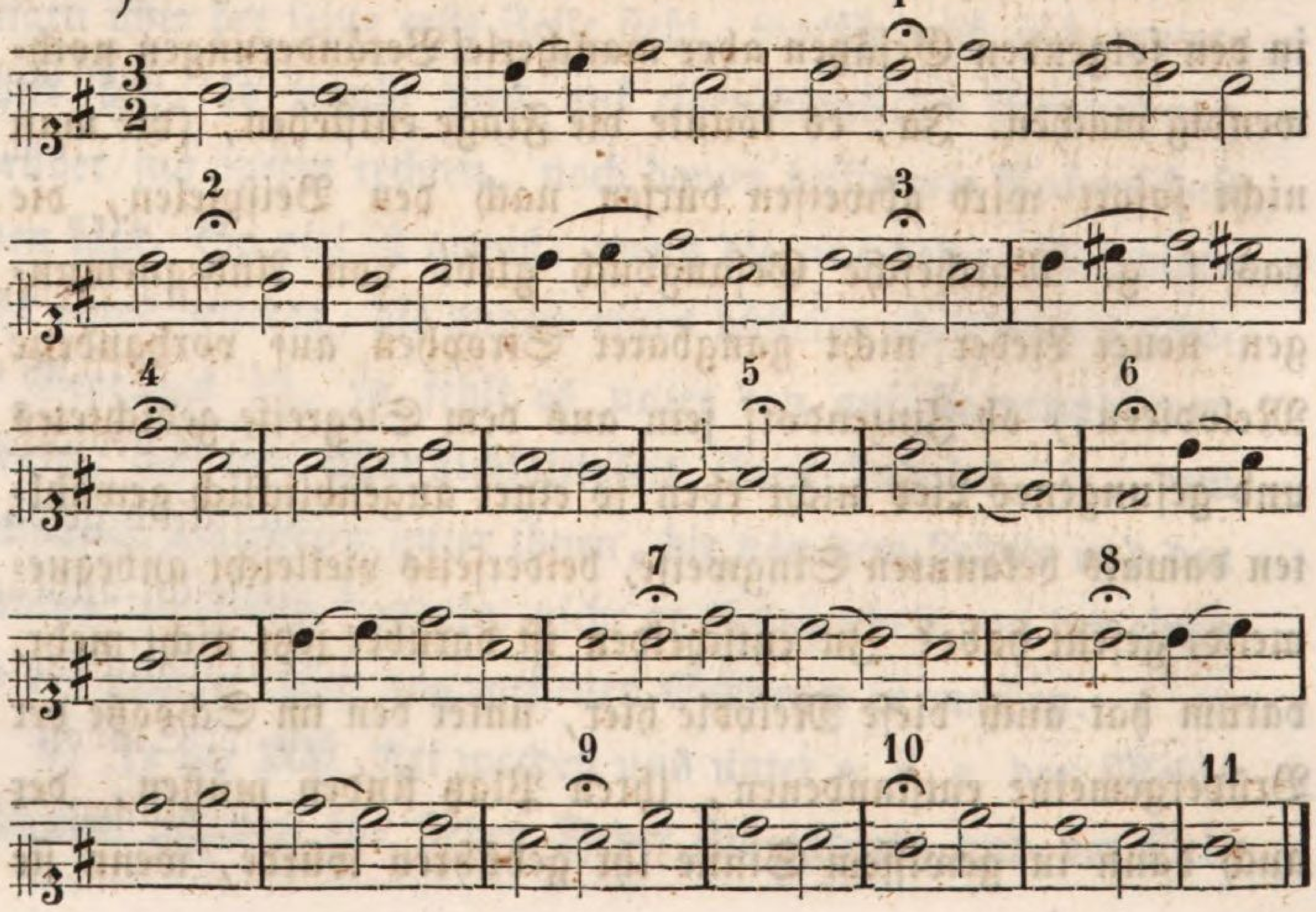
durch Anbequemen zu einem herrnhutischen geistlichen Liede eine veränderte Gestalt gewonnen hätte. Die neben ihr unter b. c. stehenden Umbildungen Gregors geben Versuche, die erste: jene Wiederholungen ganzer, halber Zeilen und einzelner Worte möglichst zu vermeiden; die letzte — mit der Anfangszeile eines andern Zinzendorfschen Liedes überschrieben: „Herr Zebaoth du wahrer Gott" rc. (N. 1632) — die ursprüngliche dichterische Form der Strophe auch musikalisch darzustellen.

7) Die 209. Art bringt uns für acht Lieder Zinzendorfs und der Seinigen eine einzeln stehende Melodieform von zehnzeiliger (durch Wiederholung der letzten kurzen Zeile, elfzeiliger) Strophe:

Errettet werden wollen *)
ist unser Sollen
von Christi salbungsvollem
Versöhnungskleid
ist reichlich hervorgequollen
die Möglichkeit.

---

*)



Wenns Auge halb verschwollen
läßt Thränen rollen
und wir nur Seufzer zollen
ist gute Zeit rc.

Von sechs in ihrer Reimstellung durchaus gleichen Strophen dieser Art, mit denen das Lied in dem Gesangbuche von 1735 (N. 262) uns begegnet, hat das von 1778 (N. 365) nur drei wiedergebracht, die beiden ersten und die letzte. Ein Auf- und ein Abgesang läßt, wie man sieht, in dieser Strophe sich nicht unterscheiden; der Sänger der Melodie für dieselbe hat diese dadurch bestimmter abzurunden gesucht, daß er die erste ihrer Zeilen in der dritten, und dann abermals die erste und zweite in der siebenten und achten wiederbringt; es bilden sich dadurch Ruhepunkte, vermittelst deren der sonst unbehülfliche Strophenbau größere Übersichtlichkeit gewinnt. Die Wiederholung der letzten kurzen Zeile gehört zu den bei der Brüdergemeine sehr beliebten Gewohnheiten, wie wir sie schon mehrmals antrafen. Die Melodie bewegt sich in dreitheiligem Takte, der hier, wie es scheint, auf freier Wahl beruht, da der iambische Bau der Strophe ihn nicht unbedingt erheischt; er hat hier den quantitirenden Rhythmus herbeigeführt, statt ihn zu vermeiden.

8) Die 242. Art bringt uns eine lange Strophe mit einer Melodie dreitheiligen Taktes, die durch keine Abschnitte gegliedert, durch Wiederholungen halber und ganzer Zeilen bis zu deren funfzehn ausgedehnt, schwer faßlich erscheint. Ich fand das nach seiner Überschrift: „Heilige dir deine Leute" dazu gehörige Lied zuerst in dem 12. Anhange zu dem Gesangbuche von 1735, als Schlußstrophe einer Cantate zum 7. Septbr. 1745 (N. 2154) auf den Grundtext: „Der die Braut hat ist der Bräutigam"; die Stellung dieser Strophe scheint demnach anzudeuten, sie sei ursprünglich nur für den Vortrag eines kunst-

mäßig beschulten Chores bestimmt gewesen, worauf auch die vielen melodischen Sprünge deuten, die nur einer wohlgeübten Gemeine durch öftere Wiederholung geläufig werden können, eben vielleicht nur einer herrnhutischen. Das Gesangbuch von 1778 verweis't drei einzelne Strophen Zinzendorfs (969, 1142, 1297) auf diese Melodie, von denen die letzte: „Heilige dir unsere Ehe" der ursprünglichen Dichtung, mit deren Anfangszeile diese Singart überschrieben ist, am nächsten kommt.

Von den Liedern solcher Dichter, die der Brüdergemeine als Glieder angehörten oder ihr doch sinnesverwandt waren, bleiben uns einige noch zu betrachten mit besonderer Rücksicht auf ihre Melodieen; sie werden nebst denen, die wir bereits an uns vorübergehen ließen, genügend seyn, unser Urtheil über das Gepräge der herrnhutischen Melodieen im Allgemeinen zu begründen.

Die 4. Singart bringt uns in dem Choralbuche von 1784 für 20 Lieder Zinzendorfs und der Seinigen eine einzelne Melodie mit der Überschrift: „in Christo gelebt", eines Liedes, angeblich von Joachim Neander, des einzigen, das unter jenen 20 dem herrnhutischen Kreise nicht angehört. Richtiger bezeichnet das Melodieenregister des Gesangbuches dasselbe durch die erste Zeile eines Liedes der Anna Schindler, Gattin des Gemeineältesten, späteren Bischofs Leonhard Daber (Anh. III, 1046, Ges.-B. 1778, 368.), das bis auf die Auslassung einer einzigen Strophe, der sechsten, unverändert in dasselbe übergegangen ist:

> Du heiliges Kind, wer dich einmal findt,
> den nimmst du so ein
> daß er wünscht wie du bist in allem zu seyn. *)

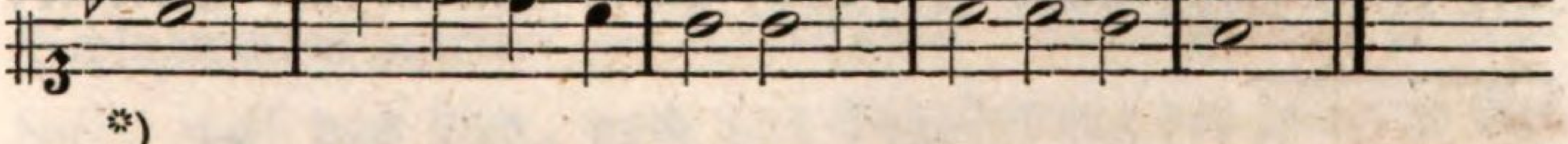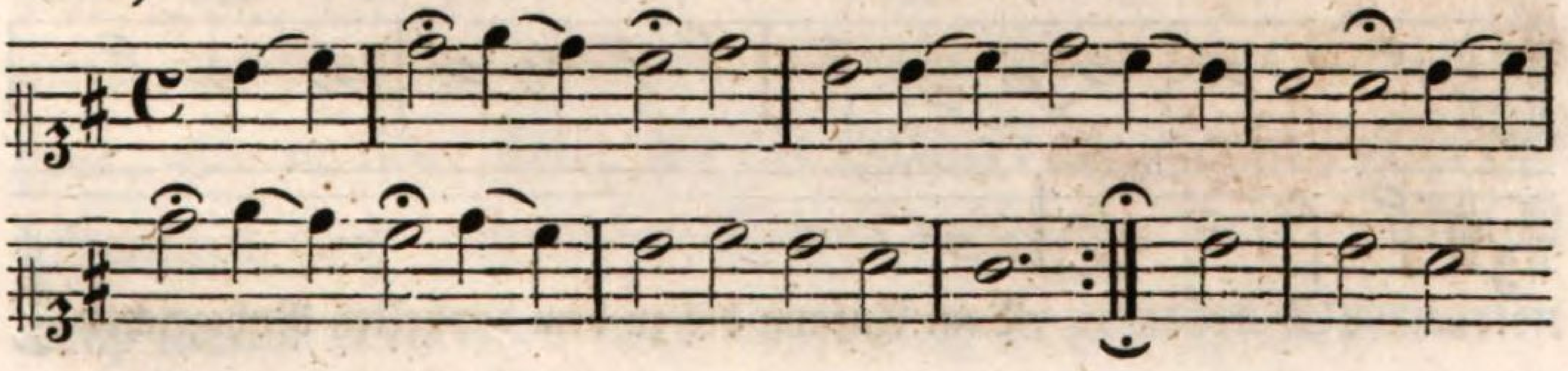
*)



Die Form seiner Strophe von vier Zeilen, die ersten drei zu 5, die letzte zu 11 Sylben ist dem älteren Kirchengesange fremd, gehört aber zu den der Brüdergemeine besonders zusagenden, insofern man kürzeren Zeilen eine längere folgen zu lassen und eine Strophe damit zu beschließen liebte. Der dreitheilige Takt wurde durch die Richtung jener Zeit, den quantitirenden Rhythmus in Kirchenweisen zu vermeiden, und auf den accentuirten sich zu beschränken, unmittelbar geboten. Daß dennoch die Melodie, auch bei mäßig belebtem Vortrage den sie jedenfalls erheischt, eines tanzhaften Schrittes ist, wird man nicht leugnen können.

Das Lied der Gräfinn Benigna Reuß-Ebersdorf, Schwester der Gemahlinn des Grafen Zinzendorf, mit dessen Anfangszeile die 204. Melodieart überschrieben ist, preis't gleich vielen andern den seligen Frieden, den ein gläubiges Gemüth in Jesu Wunden empfinde (G.B. 472):

So ruht mein Muth in Jesu Blut und Wunden
da geht und weht ein sanfter Friedenswind.
Ich bin mit Sinn und Herz an ihn gebunden
weil ich für mich da lauter Anmuth find'.
Drum pfleg' ich gern zu sitzen
in seinen Wundenritzen
zu weiden meine Seel'!
Da bin ich still wenn alle Wetter blitzen
und ruhe sanft in dieser Friedenshöhl. *)



*)



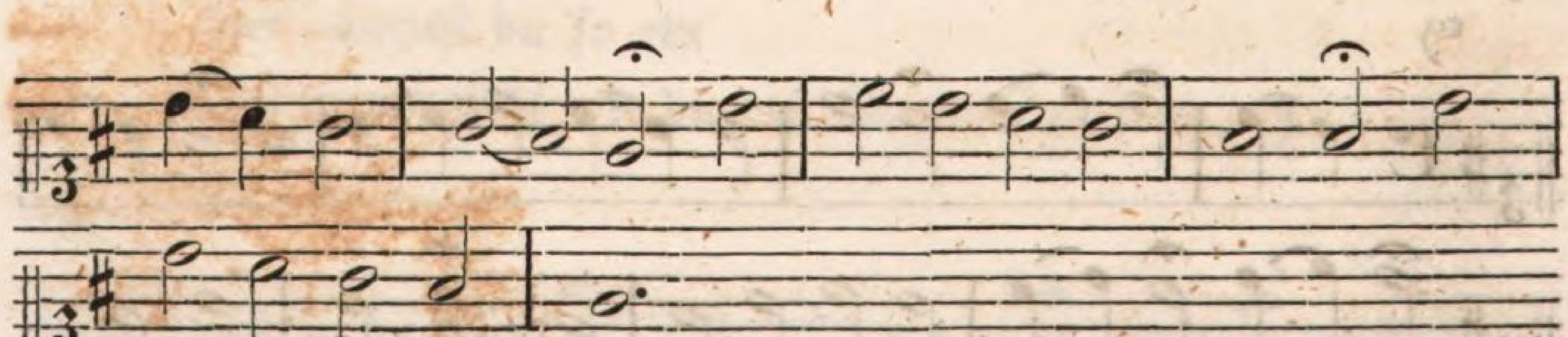
Seine Strophe ist eine neunzeilige, der die Melodie auch genau sich anschließt: eines Aufgesanges von je zwei sich wiederholenden Zeilen, deren zweite (bis auf die Modulation zurück nach der Grundtonart) der ersten übereinkommt; eines Abgesanges sodann, zunächst dreier Zeilen (von 7, 7 und 6 Sylben), der in seiner Ausweichung der verwandten Molltonart sich zuwendet, worauf dann der Aufgesang zu den letzten zwei Zeilen der Strophe in allen seinen melodischen Wendungen wiederkehrt.

Für dieses hier in seiner ersten Strophe mitgetheilte Lied ist bei den 4 Zeilen des Aufgesanges und den 2 Schlußzeilen des Abgesanges auf der je 2ten und 4. Sylbe ein Verweilen (der Ebenmäßigkeit halber von drei Taktheilen) vorgeschrieben, das jedoch nur für eines der andern beiden Lieder noch passend ist, die das Gesangbuch auf diese Singart verweis't: eine einzelne Strophe, von der Gräfinn Erdmuth von Zinzendorf gedichtet (N. 595): „So ists, du bists! so hab' ich dich erfahren" ꝛc. nicht aber für das des Grafen (N. 863):

Laß uns in deiner Liebe und Erkenntniß
O Jesu, täglich größre Schritte thun;
eröfn' uns immer mehr das Kreuzverständniß,
und lehre uns in deinen Wunden ruhn ꝛc.

bei dem ein fortgesetzter Gesang jeder Zeile ohne Unterbrechung allein sinngemäß ist.

Die 111. Singart enthält nur eine einzige, auch für ein Lied des Gesangbuches (N. 890) allein anwendbare Melodie;



Vom Anfang bis zu dem doppelten Ruhezeichen

ein Lied, das der Pastor Rothe zu Berthelsdorf ursprünglich im Jahre 1724 zum Geburtstage des Grafen Zinzendorf gedichtet:

Nähert euch immer, Schmerz, Mangel und Schmach;
tretet zusammen, unsere Flammen
welche vom Vater der Lichter herstammen
werden vermehret und bleiben nicht nach;
nähert euch immer, Schmerz, Mangel und Schmach!

Seine sechszeilige Strophe (10, 5, 5, 11, 10, 10) erheischte, wenn der quantitirende Rhythmus vermieden werden sollte, eine Singweise dreitheiligen Taktes, welche sie denn auch gefunden hat. Nun ist es aber auffallend, daß, wenn gleich das Lied einem der Brüdergemeine sinnesverwandten Geistlichen angehört, dennoch hier in seiner Melodie die Wiederkehr einzelner Wendungen nicht erscheint, die in den aus jener hervorgegangenen Weisen so häufig uns begegnet, und zu deren Abrundung dient. Ja, es muß hier um so mehr befremden, als das Lied selbst, das am Schlusse jeder Strophe mit besonderem Nachdrucke deren Anfangszeile wiederbringt, dazu nahe Veranlassung gab. Die Melodie hat aber nicht allein dem Liede hierin nachzugehen verschmäht, sie hat sogar die von dem Dichter absichtlich gewählte Form dadurch zerstört, daß sie nicht einmal mit der letzten Liedzeile abschließt, sondern den völligen musikalischen Schluß erst durch zwiefache Wiederholung der letzten zwei Worte derselben — in der 3ten des zweisylbigen Schlußwortes „gewiß" — herbeiführt. Vielleicht war es deshalb, weil das Lied, noch vor Begründung der späteren Gemeineeinrichtungen gedichtet, damals schon seine Singweise fand, also zu einer Zeit, wo die Vorliebe zu gewissen Melodiebildungen noch nicht tiefere Wurzel geschlagen hatte; vielleicht auch wollte man eine nahe Beziehung zu gewissen Opernarien

vermeiden, in deren Dichtungen jenes Umschlossenseyn der einzelnen Strophen durch eine gleiche Anfangs- und Endzeile vorzüglich beliebt war, *) den Nachdruck aber, den jene Form mit sich führte, durch ein anderes Mittel ersetzen, wenn auch immerhin zum Nachtheile des Strophenbaues.

Wir sind nunmehr dahin gelangt, wo uns vergönnt ist, überschauend zusammenzufassen, was die vorangehenden Blätter über die äußeren Schicksale und die Beschaffenheit des kirchlichen Gesanges der Brüdergemeine im Einzelnen berichteten, und in den mancherlei Besonderheiten der in ihrer Mitte entstandenen Singweisen deren bezeichnendes allgemeines Gepräge zu erkennen.

Die herrnhutische Gemeine war eine durch persönliche und Zeitverhältnisse bedingte Erneuerung des alten böhmisch-mährischen Brudervereins, nicht eine Verpflanzung desselben. Um dieses letzte zu seyn, hätte sie vorzugsweise auf die Gemeineordnungen jenes älteren Vereines sich zu gründen gehabt, und dessen höchst eigenthümlicher Kirchengesang müßte als Grundlage des ihrigen sich ausweisen. Jenes war theilweise nur der Fall, dieses fand überall nicht statt; ihr Kirchengesang beruhte auf einer ganz anderen Grundlage.

Es darf zugegeben werden, daß der Stamm der neugegründeten Gemeine in ihren Anfängen aus böhmisch-mährischen Einwanderern bestand, und daß eine nicht unbeträchtliche Anzahl von diesen auch im ferneren Fortgange sich ihr anschloß. Dieser Stamm des an Umfang schnell sich mehrenden Kirchleins, in seinem nothgedrungen aufgegebenen Vaterlande seit dem Ausgange des böhmischen Krieges aller Gerechtsame einer kirchlichen Gemeinschaft beraubt, hatte trotz Druck und Verfolgung dem Erbtheile seiner Väter treu angehangen; er brachte die

*) Ev. Kirchengesang, Th. III. S. 43. 44.

Trümmer seiner alten Gemeineordnungen, seines eigenthümlichen Kirchengesanges, mit sich in die neue Heimath, und neben diesem letzten zugleich die auf die böhmisch-mährischen Brüder mit übergegangene Blüte des lutherischen in Lied und Weise der ersten hundert Jahre der Kirchenreinigung. Allein selbst nicht in bedingter Selbständigkeit sehen wir diese eingewanderte Gemeine sich erhalten, oder eine überwiegende Einwirkung üben auf die ihr sich Anschließenden; der Einfluß dieser auf sie war der mächtigere. Sie fand gastliche Aufnahme in einem frommen Kreise, aus Theilnehmern und Anhängern jener geistlichen Erweckung gebildet, die den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts bezeichnet, und weil sie dem Stifter des Waisenhauses zu Halle ihre eigenthümliche Ausgestaltung verdankt, gewöhnlich mit dem Namen der Halleschen bezeichnet wird; die später sich ihr Anschließenden, zu einer größeren Verbrüderung mit ihr Verschmelzenden, hatten Pflege und Förderung ihres geistigen Lebens nicht minder bisher durch die Halleschen Gesinnungsgenossen empfangen. Daß aus den früheren Gemeineordnungen, die jener ältere Stamm in die neu entstehende Gemeine doch nur trümmerhaft mitbrachte als lange verfolgter und geknechteter, ein Theil der späteren sich lebendig entwickelt habe, soll nicht bezweifelt werden; was aber durch ihn von seinem altherkömmlichen Kirchengesange in die erweiterte Verbrüderung überging, war einestheils ein beiden Bestandtheilen derselben, dem aufgenommenen wie dem aufnehmenden, schon Gemeinsames, es konnte also ein Zugebrachtes nur insofern genannt werden, als bei den Gastfreunden bereits Verschollenes dadurch wohl neu erweckt wurde; anderntheils war es ein diesen letzten bis dahin völlig fremd Gebliebenes, einer längst vergangenen Zeit Entstammtes, das theilweise zwar sich einbürgerte, nach einiger Frist jedoch, wie wir gesehen haben, als dem Ohre und

Geiste der Neuzeit fern liegend, zu großem Theile mit Anderem, mehr Anmuthendem vertauscht wurde. Ganz anders dagegen verhielt es sich mit Demjenigen, was die gastlich Aufgenommenen bei ihren Gastfreunden vorfanden, was sie von diesen empfingen. Ein ähnliches Verhältniß freilich bestand zu dem auf dem Gebiete des evangelisch-kirchlichen Gemeinegesanges im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts Hervorgegangenen, wovon wir voraussetzen, daß es den eingewanderten Brüdern in den Tagen des herben Druckes nicht habe zu vollständiger Kunde gelangen können, und das ihnen jetzt erst dargeboten wurde. War dieses nur ein Nachklang des im Laufe des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung an Lied und Weise laut Gewordnen, so durfte es, weil einer gleichen Wurzel mit ihm entsprossen, für ein schon Gemeinsames gelten; war es Vorandeutung des um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts als Frucht einer neuen geistlichen Erregung Gereiften, so wies es eben nur hin auf dieses. Und in der That, in diesem allein, in dem Geiste durch den es zur Reife gediehen war, beruhte damals eine lebendig anregende Kraft zu neuen Schöpfungen. Mochte das den eingewanderten Brüdern eigenthümlich Angehörige immerhin das Tiefsinnigere, Bedeutungsvollere seyn, ein lebendig aufnehmender Sinn kam ihm nicht entgegen in den Tagen von denen wir reden; möchten wir Manches auch zu tadeln finden an dem damals neu Hervorgehenden, ihnen Entgegengebrachten, immer doch stellt es die lebendige Blüte einer in der Gegenwart in neuem Sinne und reicher Fülle sich stets wiederum entfaltenden Schöpfungskraft dar. Hier finden wir die Grundlage, auf der in Dichtung wie Melodie das Eigenthümlichste des Kirchengesanges der neuen Brüdergemeine sich auferbaute, den Keim aus dem es hervorsproßte; in den Liedern und Weisen die dem Halleschen Kreise angehörten, die Freylinghausen

in den beiden Theilen seines weit verbreiteten Gesangbuches gesammelt hat. So sehr aber auch die durch sie geweckten geistlichen Gesänge und Melodieen der Brüder den Ton derselben im Allgemeinen theilen mögen, so eignet ihnen doch eine eigenthümliche Färbung, die wir wiederholt dem Einflusse zuschreiben, den der Stifter der neuen Brüderkirche durch seine Persönlichkeit auf alles aus deren Mitte Hervorgegangene übte. Wie in seinen Liedern mit wenigen Ausnahmen der bequeme, vertrauliche Ton der gewöhnlichen Rede vorherrscht, womit man dem nahen Freunde gegenüber sich ausdrückt — und so stellte Zinzendorf sich und die Seinigen zu dem Heilande — so ging ein gleicher auch über in deren neue Singweisen. Selten wird von diesen der verzückte oder trüb = empfindsame vieler Halleschen angestimmt, denen sie in Bildung ihrer melodischen Wendungen und deren Verknüpfung sonst sehr nahe kommen; am wenigsten jener letzte, wie schon das seltnere Vorkommen der weichen Tonart zeigt. Die Andacht zu den Wunden Christi als dem sicheren Bergungsorte der sündigen Seele vor den Tücken des Feindes, wie sie durch einen großen Theil der Lieder des Gesangbuches hinklingt, und als Mittelpunkt in Lehre und Leben nach dem Bekenntnisse Zinzendorfs nothwendig hinklingen muß, trägt in diesen Liedern nur höchst selten das Gepräge herber Zerknirschung, demüthiger Bußfertigkeit; vorherrschend vielmehr ist in ihnen das seelige Gefühl des Erlöstseyns, der Erledigung von der Knechtschaft und Strafe der Sünde, die als überwundenes Schreckbild nur aus der Ferne noch entgegendämmert. Der Sünder, wenn er Jesu Leiden im Geiste „recht besehen" will, stellt sich andächtig neben die Leiche Jesu, nimmt sich rechte Zeit „darüber sich auszufreuen, was Freuden bis in Ewigkeit in Jesu Leiden seyn", merkt sichs gar fein:

„wie ihm die Wunden stehn,
wie viel der Marterschönen seyn
die an dem Lamm zu sehn“ ꝛc.

er hätte all jenes Gut, das Jesu Blut, Leiden, Tod und Grab ihm gewährt, gern ungestört, in jener sanften, froh genossenen Ruhe, die er in Jesu Wunden gefunden, gleichwie man im Bette gern Ruhe habe; und wenn Jesu Bußkampfsnacht ihm auch seine Schuld in das Gedächtniß ruft, so macht doch der Blick ihn wieder froh auf die „zerweinten holden Jesusaugen, deren Thränlein er aufzusaugen eilt wie ein Kind; wie denn auch sein Mund nicht gern spricht, sondern lieber küßt, und die Wunden seines Herrn lieb hat“ ꝛc.*) Fanden wir das bezeichnende Gepräge der Singweisen herrnhutischer Lieder in dem Ausdrucke seelig-behaglichen Begnügtseyns den die Mehrheit derselben trägt, so bewährt sich dieser als nothwendig bedingt solchen Liedern gegenüber wie diejenigen, aus denen wir jene eben mitgetheilten, ohne mühseliges Suchen uns zuerst sich darbietende Stellen erlasen. Dieselben sind aber deshalb nicht minder glücklich gewählte, weil ihren Liedern nicht Melodieen eignen, die im Schooße der Brüdergemeine entstanden, eines derselben vielmehr auf eine Singweise des 16. Jahrhunderts gedichtet ist (Lobt Gott ihr Christen allzugleich ꝛc.), die andern beiden auf Melodieen des 17ten (Jesu meine Freude ꝛc. Nun danket alle Gott ꝛc.). Denn Vorhandenes wählen und entlehnen, Neues ersinnen und gestalten, geschahe allezeit in gleichem Geiste und Sinne; zwischen Beidem finden wir die vollkommenste Übereinstimmung, eben so zwischen dem Umbilden entlehnter Melodieformen, wie gering oder bedeutend es seyn
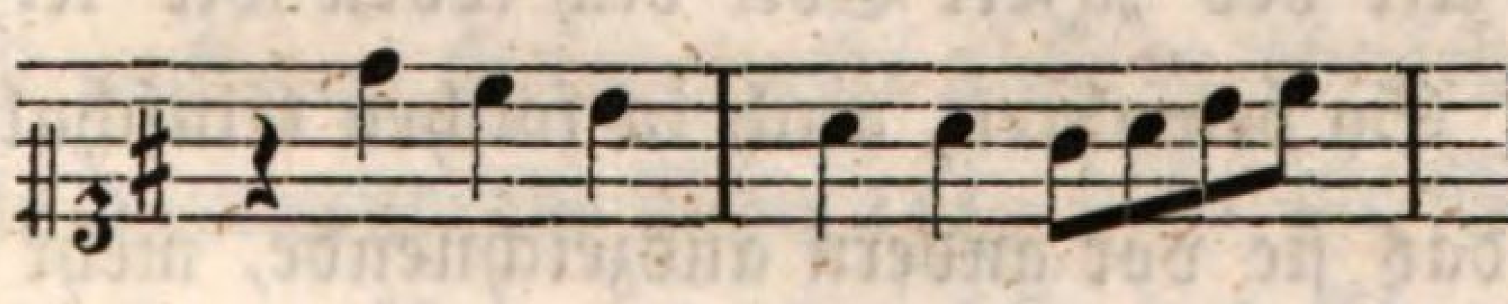
*) G.B. von 1778. N. 170, V. 1, 2, 4; — N. 174, V. 1; — N. 177, V. 6, 1.

möge, und der *Wahl* unter mehren Umgestaltungen, die das Ursprüngliche früher schon nach besonderer Vorliebe gemodelt hatten. Durchdringen wir uns mit diesem Geiste, geben wir uns diesem Sinne hin, bedingen wir unser Urtheil eine Weile durch die Überzeugung, daß es hier gelte eine bestimmte Erscheinung ihrem inneren Wesen nach aufzufassen, nicht sie nach größerem oder geringerem Werthe zu würdigen; so wird in Nicolaus Hermanns Weise des Liedes: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ ꝛc. der ihrer letzten Zeile vor deren Wiederholung angefügte, behaglich aufstrebende Gang, ein Zusatz schon des 17. Jahrhunderts, der uns sonst wohl ihren freudig-frischen Fortschritt hemmend zu entstellen schien, uns nicht ferner stören, wir werden ihn mit dem Tone des Liedes in vollkommenem Einklange finden; *) die Veränderung der Schlußzeile des Auf- wie Abgesanges von Crügers „Nun danket alle Gott“ ꝛc. wird uns gerechtfertigt vorkommen, **) ja, wir werden selbst die Verwandlung der herrlichen Melodie des eben genannten Sängers zu Johann Franks „Jesu meine Freude“ ꝛc. in eine der ursprünglichen möglichst nachgehende *harter* Tonart billigen können, eine Umschaffung im Geiste eines neuen Liedes, die, bedingt wie sie seyn mag, schon nahe an das neue Bilden reicht.
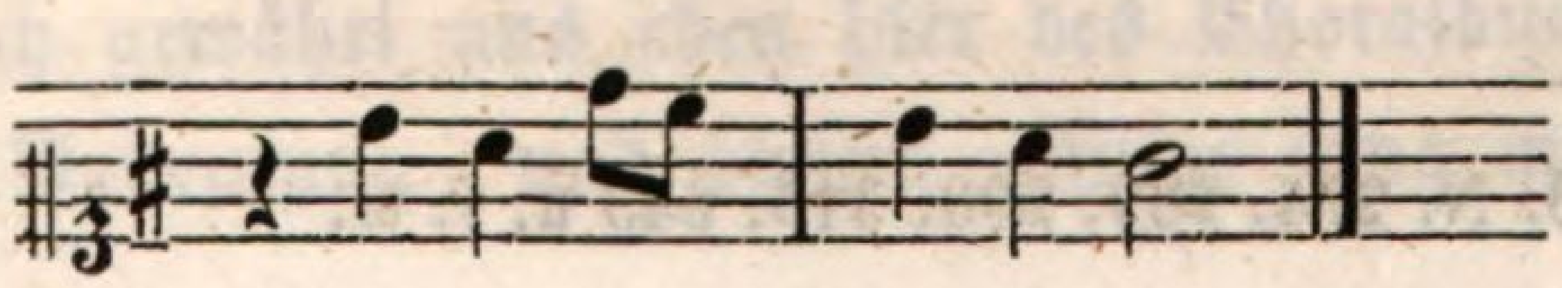
Recht deutlich ergiebt sich das Verhältniß der Brüderlieder zu den älteren für sie gewählten Melodieen des evangelischen Kirchengesanges aus den liederreichsten Strophengattungen des Gesangbuches von 1778, in welchem wir den vollkommen

---

*)



**)



genügenden Ausdruck des Geistes und Sinnes der von ihren Auswüchsen allmählig gereinigten Brüderkirche erkennen müssen. Vergleichen wir die Gesammtzahl der diesen Strophen angehörigen Lieder mit der Summe der darunter befaßten Brüderlieder; stellen wir denselben die in dem Choralbuche von 1784 ihnen zugewiesenen Melodieen gegenüber, indem wir sie nach Ursprung, Zeit ihres Entstehens und ihrem eigenthümlichen Gepräge näher betrachten, so enthüllt sich uns am sichersten die innere Beziehung zwischen Lied und Singweise, wie sie in der Brüdergemeine sich gestaltet.

Unter allen Strophengattungen des Gesangbuches von 1778 ist die 22ste, die vierzeilig iambische, in jeder Zeile durchaus achtsylbige, die am häufigsten vorkommende. Sie ist 136 Liedern dort gemein, darunter 77 Brüderliedern, also mehr als der Hälfte aller. Auch an Melodieformen ist sie die reichste, sie befaßt deren 14. Alle diese sind älteren Ursprunges; theils gehören sie Hymnen der römischen Kirche an — A solis ortus cardine etc. Veni creator spiritus etc. Christe qui lux etc. — theils Liedern des 16. Jahrhunderts; drei unter ihnen, die allein bis in das 17te hineinreichen, erscheinen doch als Nachklänge des vorhergehenden: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend &c. Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ" &c. Die älteren und ältesten der hieher gehörenden Melodieen ernsteren und strengeren Gepräges erscheinen zumeist nur mit den Liedern, denen sie ursprünglich eignen, sie werden aber auch zu liedhaften Strophen angewendet mit denen längere, mehr psalmodieartige Gesänge (nach Art des „Herr Gott dich loben wir" &c.) durchflochten sind.*) So bewahren, auch in solchen Einschaltungen, diese Strophen das sie vor andern auszeichnende, mehr kirchen-

*) G.B. N. 274. 289. 290. 315. 643 u. s. w.

hafte Gepräge, das jedoch stellenweise auch durch andere dieser Singart angehörende, mehr anmuthige als feierliche Weisen erheitert wird. Wir nennen beispielsweise die Melodieen der Lieder: „Nun laßt uns den Leib begraben ꝛc. (Die Seele Christi heil'ge mich ꝛc.) Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc. (Lob sei dem allmächtigen Gott ꝛc.) Herr Gott dich loben alle wir ꝛc. Wo Gott zum Hauſ' nicht giebt sein' Gunst" ꝛc. deren heiteres Gepräge wir nicht erst zu rühmen haben werden, da ein jeder sie kennt, und auf welche die Mehrzahl der selbständigen Brüderlieder dieser Strophengattung verwiesen sind.

Nächst dieser Singart befaßt die 14te, im Baue nur durch den Wechsel einer 8- und 7sylbigen iambischen Zeile von ihr unterschiedene, die meisten Lieder des Gesangbuches: 69 im Ganzen, und darunter 53 herrnhutische, mehr als vier Fünftheile aller. Dagegen ist sie verhältnißmäßig arm an Melodieformen; es sind deren nur vier: eine aus dem 16. Jahrhundert stammende, die zuvor besprochene des Liedes „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" ꝛc.; zwei aus dem 17ten: die ursprünglich einem abendlichen Liebesständchen Adam Kriegers „Nun sich der Tag geendet hat" ꝛc. angehörende, später auf dessen Umgestaltung in ein geistliches Abendlied gleichen Anfangs übertragene, und Johann Crügers Weise zu Paul Gerhards Dankliede „Nun danket all' und bringet Ehr" ꝛc., welcher als Nebenmelodie noch eine zweite zu demselben Liede zur Seite steht, wahrscheinlich in der ersten Zeit des Bestehens der Brüdergemeine gesungen. Nur Adam Kriegers Melodie ist weicher Tonart; wie oft, und zu welchen Liedern man sie angewendet habe ist nach dem Gesangbuche nicht zu übersehen, weil es stets nur die anzuwendende Singart, nicht die Melodieform anzeigt; doch gewährt uns eben hier des Choralbuch eine willkommene Andeutung, und diesem zufolge sang man vorzugs-

weise vier Lieder nach ihr: „Der Heiland war so todbetrübt ꝛc. (115) Mein Gott das Herz ich bringe dir ꝛc. (412) Den tiefen Eindruck, was mein Freud ꝛc. (821) Es segne uns Gott, unser Gott" ꝛc. (1089), für deren allgemeinen Ton ihr ursprünglicher Ausdruck, der eines mild-sehnsüchtigen Liebesgesangs, im Sinne der Brüdergemeine am meisten geeignet ist, wie wir denn auch darin bestätigt finden, was wir von dem Gepräge ihres Kirchengesanges zuvor aussagten, er möge sich nun in neugeschaffenen Formen bewegen oder in entlehnten.

Den beiden zuvor besprochenen Strophengattungen stehen an Liederreichthum (wenn auch minderen Umfanges) die 79. und 151. Singart zur Seite. Jener gehören 55 Lieder an, dieser 51; jene befaßt darunter 47 Brüderlieder, ⅚ der Gesammtzahl, dieser zwar nur 31, ⅗ des Ganzen, doch allezeit beträchtlich mehr als dessen Hälfte. Dagegen ist sie die melodieenreichere, sie bietet zehn Melodieformen, während die andere nur drei in dem Choralbuche enthält.*) Auch hier, nicht zu gedenken der aus Freylinghausens Gesangbuche entlehnten, oder in der Mitte der Brüdergemeine entstandenen Weisen, auf die es bei dem hier obwaltenden Gesichtspunkte weniger ankommt, tragen die älteren dieser Melodieformen eben das Gepräge wie die der zuerst besprochenen Singarten; ja, in beiden begegnen uns wieder, wie in der 14ten, heitere Melodieen weltlichen Ursprungs. In der 79sten die von Heinrich Isaak herrührende des Liedes: „Insbruck ich muß dich lassen" ꝛc. (O Welt ich muß dich lassen ꝛc. In allen meinen Thaten ꝛc.); in der 151sten Hans Leo Haßlers: „Mein G'müth ist mir verwirret" ꝛc. (Herzlich thut mich verlangen ꝛc.) und eines Unbekannten: „Entlaubt ist uns der Walde" ꝛc. (Ich dank' dir lieber Herre ꝛc.). Es darf nicht

*) „Nun ruhen alle Wälder" ꝛc. und zwei Weisen zu P. Gerhards Passionsliede: „O Welt sieh hier dein Leben" ꝛc.

übergangen werden, daß zwei Melodieen dieser Singarten Nebenweisen zur Seite haben: die Crügersche des Liedes „O Welt sieh hier dein Leben" &c. in der 79sten; die Haßlersche, später auf den Sterbegesang „Herzlich thut mich verlangen" &c. übertragene der Liebesklage „Mein G'müth ist mir verwirret" &c. in der 151sten; und daß eben diese zweiten Melodieen weicher Tonart, und eines mehr düsteren Gepräges sind als die ursprünglichen, deren letzte zwar phrygischer Tonart ist, in der Gemeine aber, laut dem Tonsatze Gregors, durchaus als Durmelodie aufgefaßt wurde. Die erste ist durch das Zeichen * als eine von Gregor für das Choralbuch von 1784 gesungene angemerkt, der andern fehlt dieses Zeichen, sie ist also wahrscheinlich in den früheren Zeiten der herrnhutischen Kirche entstanden. Über die Anwendung beider Nebenweisen giebt das Choralbuch in diesem Falle keinen Aufschluß, ihr Vorhandenseyn berechtigt indeß zu keiner allgemeineren Folgerung. Denn die Durmelodieen haben in beiden Strophengattungen das entschiedenste Übergewicht, für die genannten Passionslieder genießen ihre älteren Melodieen der allgemeineren Bevorzugung; wir dürfen daher die ihnen zur Seite gesetzten nur als solche betrachten, die von einem einzelnen ästhetischen Gesichtspunkte aus, solchen Liturgen empfohlen werden, die einem mehr individuellen Ausdrucke der Lieder nachzugehen geneigt sind.

Die Anwendung weltlicher Weisen auf geistliche Lieder wie die 14., 79., 151. Singart sie auch in der Brüdergemeine üblich zeigen nach dem Vorgange der allgemeinen evangelischen Kirche, giebt zu einer Bemerkung Anlaß, die uns hinleitet zu einem eigenthümlichen in der 58. Strophengattung obwaltenden Verhältnisse. Wenn in dem ersten Jahrhunderte der Kirchenreinigung, wie es nicht selten geschahe, weltlichen Melodieen eine geistliche Bestimmung gegeben wurde, war in den meisten Fällen

das Bestreben dahin gerichtet, durch Umbildung ihrer Wendungen oder Behandlung der Harmonie ihnen eine Färbung zu geben, die sie dem Kreise gleichstelle in den sie eingeführt wurden, und die der kirchlichen Würde mehr gezieme. Schon zuvor haben wir angedeutet, daß, im Gegensatze damit, in der Brüdergemeine selbst älteren geistlichen Singweisen die man entlehnte ein weltlicher Ton geliehen, unter mehren vorhandenen Formen derjenigen der Vorzug gegeben wurde, die ihn am meisten an sich trug. Nirgend tritt dieses in so merkwürdiger Weise hervor als bei der 58. Singart. Ihr eignen 49 Lieder des Brüdergesangbuches, für die jedoch nur eine einzige Melodie gegeben wird, und zwar eine der ältesten des deutschen evangelischen Kirchengesanges: die des Betliedes aus dem 13. Jahrhunderte für die Pfingstzeit, dem Luther späterhin einige Strophen hinzudichtete: „Nun bitten wir den heiligen Geist" ꝛc. Auf diese Melodie sind nur Lieder verwiesen die im Schooße der Brüdergemeine entstanden, mit alleiniger Ausnahme ihres ursprünglichen, das aber die alte böhmisch-mährische Kirche schon seit ihren frühesten Zeiten sich angeeignet hatte. Das alterthümlich-ernste Gepräge dieser Singweise hätte in grellem Widerspruche gestanden gegen den so abweichenden Ton den die neuern Lieder anschlagen die man ihr gesellen wollte; man mußte also sie ihnen zu nähern suchen, doch so, daß sie auch in erneuertem Gewande noch immer erkennbar bleibe. Deshalb hat man ihren ernsten Fortschritt geraden Taktes in den wiegenden des dreitheiligen verändert, ihren Schlußfällen mehr modische Wendungen gegeben, durch ausfüllende Sylbendehnungen ihr größere Weichheit geliehen. In dieser Umgestaltung findet sie sich mit besonderer Vorliebe vor andern angewendet, bald in allen ihren Zeilen, oft nur in ihren drei letzten, *)

*) N. 104. 161. 227. 657. 1305. 1309 ꝛc. des G.-B.'s von 1778.

ja, in einzelnen Liedern auf die eine wie andere Weise, wo sie dann vollständig meist nur zu der ersten Liedstrophe erscheint. *) Sollte in der eigenthümlichen Stelle welche diese Melodie hienach in dem geistlichen Gesange der Brüder einnimmt, noch ein Nachklang forttönen des von Zinzendorf auch als Lehrsatz ausgebildeten, spät und ungern aufgegebenen frommen Gefühles, welchem zufolge er den heil. Geist als die Mutter der Kirche verehrte?

So sehr wir nun diese eine Singweise bevorzugt finden, so auffallend erscheinen andere Singarten von Dichtern der Brüdergemeine vernachlässigt, selbst wenn sie die trefflichsten Melodieformen enthalten. So gehören der 125. Strophengattung, welche die Singweisen der Lieder bietet: „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn" rc. und „Es stehn vor Gottes Throne" rc. nur fünf Lieder des Gesangbuches (von 1778) an, unter ihnen kein einziges Brüderlied, auch ein einziges nur von neuerem Ursprunge; **) der 132sten, die für 44 Lieder elf Melodieen giebt, unter ihnen acht der trefflichsten des 16. Jahrhunderts ***) sind nur vier Brüderlieder und eine einzelne Strophe (N. 1122) angeeignet worden, für die man wohl vorzugsweise die drei neueren Formen dieser Gattung angewendet haben wird. †)

*) N. 1713. 1731.

**) „Herr Jesu, Gnadensonne" rc. von Gotter.

***) Allein Gott in der Höh sey Ehr rc.
Es ist das Heil uns kommen her rc.
Nun freut euch lieben Christeng'mein rc.
Aus tiefer Noth schrei ich zu dir rc.
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält rc.
Wenn mein Stündlein vorhanden ist rc.
Es ist gewißlich an der Zeit rc.
Ach Gott vom Himmel sieh darein rc.

†) Herr Jesu Christ du höchstes Gut rc.
Ein Würmlein bin ich, arm und klein rc.
Mein Herzens Jesu, meine Lust rc.

Heimisch waren jene älteren Singweisen in dem kirchlichen Gesange der Brüdergemeine, doch zumeist als hochgeehrte Denkmale einer früheren Zeit allein; lebendig verwuchsen ihm nur solche, die einen Ton anschlugen oder denen er geliehen werden konnte, in welchem die innere, eigenthümliche Stimmung der Verbrüderten den höchsten Gütern gegenüber sich abspiegelte.

Der Trieb tonkünstlerischen Schaffens in Erfindung neuer Melodieen erwachte, wie wir gesehen, erst nach einer Reihe mehrer Jahre seit Begründung der inneren Verfassung der Brüdergemeine, nachdem der dichterische selbst durch neue Strophenformen sich bereits kund gegeben hatte, Formen, die durch den Gesang doch erst vollständig belebt werden konnten, und diesen hätten herausfordern sollen. Mit wie kargen Nothbehelfen man sich aber Anfangs begnügte, haben wir durch das s. g. Marchesche Gesangbuch kennen gelernt: wie man die Strophe des Dichters hin und her gezerrt, wiederholend, zerstückend, dehnend, bis sie dem Gesange gerecht geworden, in eine fremde Form hineingepreßt war, die mit der ursprünglichen wenig mehr gemein hatte. Ja, an ein solches Verfahren hatte man mit der Zeit so sehr sich gewöhnt, daß jene Wiederholungen später auch bei neu erfundenen Melodieen als beliebte Würze angebracht wurden, selbst wo man ihrer nicht bedurfte. Wir dürfen hier nur zurückweisen auf viele der kurz zuvor besprochenen Weisen an denen diese Besonderheit uns entgegentrat, zu deren Pflege auch wohl Zinzendorfs Beispiel mit beigetragen haben mag, wenn er seine aus dem Herzen stegreiflich gesungenen Lieder eben so unvorbereiteter Weise fremden Melodieen, ja selbst einzelnen aus mehren derselben aufgehaschten Wendungen anpaßte, wie die Erinnerung des Augenblickes sie ihm entgegenbrachte; denn sein Vorgang war in allen Dingen auf die Mehrheit von entschiedenster Einwirkung. Gregor, tonkünstlerisch um Vieles

gebildeter und zumal eines reineren Geschmackes, gab zwar zu — nach dem Zeugnisse seiner Vorrede zu dem Choralbuche von 1784 — daß Wiederholungen einzelner Zeilen und Worte in gewissen Fällen zulässig, ja daß sie von großer Wirkung seyn könnten, jedoch selten in allen Strophen eines Liedes, und nimmer unbedingt an einer wiederkehrenden Stelle; deshalb ging sein Bestreben dahin, dieselben so viel als möglich zu beseitigen, und wo dieses bei der Form, die eine Melodie einmal gewonnen hatte, nicht mehr thunlich war, dieselbe durch eine neue zu ersetzen. Dennoch wird ein aufmerksamer Betrachter die Spuren — fast möchten wir sagen die Narben — früherer, nicht empfehlenswerther Gewohnheit noch in vielen, bis auf diesen Tag werthgehaltenen Brüderweisen erkennen.

Wenn auch erfindend in ihrem Kirchengesange, ist die Brüdergemeine in ihrer erneuerten Gestalt der lutherischen Kirche dennoch nicht spendend, bereichernd gegenübergetreten gleich der alten Brüderkirche, sondern nur entgegennehmend, empfangend; die gegenseitige Stellung beider konnte nur dieses beschränkte Verhältniß zulassen. Die Brüdergemeine hatte von Anbeginn einen zu eng umschränkten Standpunkt genommen, als daß jene ihr dahin hätte folgen mögen; mit diesem hing wiederum ein großer Theil ihrer eigenthümlichen geistlichen Gesänge zu innig zusammen, als daß der Wunsch hätte entstehen können, diese von ihr zu entlehnen; ihre Weisen auf andere Lieder zu übertragen, oder neue auf sie zu dichten untersagte schon die fremde, unvolksmäßige Form ihrer Strophen. Wünschenswerth hätte es wohl scheinen können, die sogenannten Singstunden von der Brüderkirche zu entlehnen; geistliche Übungen, bei denen der Liturg, einen bestimmten Theil kirchlicher Lehre aus Stellen der Schrift weniger entwickelnd als durch dieselben einschärfend, seinen in diesem Sinne geordneten Vortrag mit einem

Kranze frei, augenblicklich erlesener, ganzer und theilweiser Gesätze aus bezüglichen geistlichen Liedern durchflicht, durch welche die Gemeine in fortwährend angeregter, lebendiger, thätiger Theilnahme, mit ihrem Gesange einfallend ihre innere Zustimmung bekräftigt. Allein die große Schwierigkeit der Einführung solcher Übungen bei schon bestehenden Gemeinen ist nicht zu verkennen. Die Brüdergemeine war dabei, man darf wohl sagen, herangewachsen; aus häuslichen Andachten des Grafen Zinzendorf waren dieselben hervorgegangen, die allgemach auf die gesammte im Verlaufe der Zeit sich bildende größere Gemeine sich ausdehnten. Die Sicherheit mit der das bezügliche Gesätz des von dem Liturgen gewählten Liedes sofort gefunden, und in dessen Melodie eingestimmt werden mußte, ja, in nur einzelne Zeilen derselben, konnte allein durch fortgesetzte Übung erworben werden; sie wuchs hervor aus einem kleineren Kreise, bei dessen Andachten die in zunehmender Anzahl Zugelassenen Anfangs nur schweigend aufmerksam zuhörten, bis sie zu thätiger Theilnahme sich befähigt halten konnten. Eine Vorbereitung solcher Art, die der Einführung nothwendig vorangehen muß, ist bei zahlreichen schon bestehenden Gemeinen nicht zu erreichen; von der Schule aus wäre sie vielleicht zu gewähren, wenn die besten Gesangszöglinge derselben Anfangs den einstimmenden, bekräftigenden Chor bei den Singstunden allein bildeten, während die übrigen bis zu gewonnener ausreichender Übung nur still aufmerkend sich verhielten; aus einer solchen anfänglichen Schulandacht möchte, sobald die Kirche aus der Lehranstalt ihren Zuwuchs an gehörig beschulten Gliedern gewonnen hätte, zuletzt eine kirchliche entstehen können. Allein auch hier tritt vieles Störende, Hemmende der Ausführung entgegen; in der Gegenwart der Wunsch so Vieler, die Schule von der Kirche getrennt zu sehen, dessen Erfüllung den

angedeuteten Weg gänzlich verschließen müßte; oder, wenn das bisherige Verhältniß beider bestehen bleibt, die im Allgemeinen so mangelhafte musikalische Bildung unserer Geistlichen, denen doch ohne Zweifel die Leitung dieser Andachten übertragen werden müßte, zu der die bloße Kunstfertigkeit des gewöhnlichen Gesanglehrers allein nicht zu befähigen vermag. — Die eigenthümliche Andachtübung der Brüdergemeine von der wir reden, ist unfehlbar auch die Veranlassung geworden zu der Aufmerksamkeit, welche dieselbe denjenigen geistlichen Liedern zugewendet hat, von deren kürzeren Strophen sich zwei zu einer einzigen zusammenschmelzen, längere aber in gleiche Hälften theilen lassen, so daß nach Willkühr und Wahl des Liturgen sie nach zwei verschiedenen Melodie a r t e n zu singen sind, die wiederum mehre Melodie f o r m e n unter sich befassen können. So begreifen unter andern die Lieder: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ ꝛc. und „O Herre Gott dein göttlich Wort“ ꝛc. in ihrer Strophe die verdoppelte jener andern: „Ich dank dir schon durch deinen Sohn“ ꝛc. „Ach Gott und Herr, wie groß und schwer“ ꝛc.; so kann aus zwei zusammengefügten Strophen des Liedes: „Christus der ist mein Leben“ ꝛc. die der Gerhardschen Lieder gebildet werden: „Wie soll ich dich empfangen“ ꝛc. und „O Haupt voll Blut und Wunden“ ꝛc.; so finden sich ähnliche Verhältnisse zwischen den Strophen der Lieder: „Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich“ ꝛc. und „Es traure wer da will“ ꝛc.; „Jesus Christus blick dich an“ ꝛc. und „Jesu Leiden, Pein und Tod“ ꝛc.; „Seelenweide, meine Freude“ ꝛc. und „Herz und Herz vereint zusammen“ ꝛc. Wie man nun ohnehin schon einzelne Strophen und Lieder, wie wir gesehen, auf besonders zusagende Theile von Melodieen dichtete; so mußten eben solche Lieder deren Strophen zur Hälfte sich theilen, oder verdoppelt in andere kirchenübliche umschmelzen ließen, besonders bequem

erscheinen, um verschiedene Melodieen bei den Singstunden in Anwendung bringen, und neben größerer Mannichfaltigkeit dem Gesange den nach dem Inhalte der zusammengestellten Lieder- und Strophentheile am meisten gewünschten Ausdruck geben zu können. Die Ganzheit der einzelnen Melodieen, für sich betrachtet, ging freilich verloren durch eine solche Zerstückelung, doch waltete dabei nicht jene Willkühr ob, wie bei früherem Anbequemen fremder Singweisen auf ganz beziehungslose Strophenformen; was man einestheils einbüßte, wurde durch innere Beziehungen des von dem Liturgen zusammengestellten Lieder- und Melodieenkranzes wieder gewonnen.

Daß irgend ein erheblicher Versuch gemacht sei, die ursprünglich aus der Mitte der Brüdergemeine hervorgegangenen Melodieen durch mehrstimmige Behandlung in das höhere Kunstgebiet zu erheben, ist mir nicht bekannt geworden. Gregors Melodieenbuch, da es bezifferte Bässe enthält, giebt dadurch zwar schon Anleitung zu einer solchen Behandlung, doch ist es lediglich auf die Bedürfnisse der Gemeine berechnet, schließt sich ihren Gewöhnungen an, und verzichtet auf den Werth einer freien Schöpfung. Ein (wie Becker in seinen Choralsammlungen vermuthet) im Jahre 1795 erschienenes Werkchen mit der Aufschrift: „Die gewöhnlichsten ChoralMelodieen der Brüdergemeine als Manuscript vierstimmig ausgeschrieben für meine lieben Brüder" schließt sich in dem überwiegenden Theile seines Inhaltes an Gregors Behandlung, die dem Wesentlichsten nach nur ausgeschrieben, in den einzelnen Gesangstimmen dargestellt ist, und von der es nur hin und wieder unbedeutend abweicht; in einem einzelnen Falle allein (Art 107 a) giebt es eine ganz neue, selbständig behandelte Melodie. Auch in Führung der Grundstimme hat der sonst nicht weiter bekannte Verfasser zuweilen von seinem Vorgänger sich entfernt: nicht

minder geht er darin von ihm ab, daß er seinen einzelnen Sätzen häufig abweichende Überschriften giebt; es scheint er habe, wo mehre Lieder derselben Melodie zugewiesen sind, die Anfangszeile des beliebtesten dazu gewählt. Wie dem allem auch seyn möge, man wird ihn immer unter keinem andern Gesichtspunkte betrachten können als seinen Vorgänger, der ihn an Werthe stets hinter sich läßt. Denn seine Stimmführung ist nicht besonders zu loben, wenn er auch versichert: die Herrn Sorge, Kirnberger, Kellner, Albrechtsberger, Knecht und Türk, deren Werke er besitze, seien seine Lehrer und Rathmänner gewesen, unter den Brüdern Freydt und Kohlreif, über die Gerber keine näheren Nachrichten giebt. Endlich besteht der größeste Theil dieses Büchleins aus solchen Melodieen die den Brüdern mit der übrigen evangelischen Kirche gemeinsam sind, und es finden sich nur 17 darunter die in der Mitte jener entstanden; eine zu unbedeutende Anzahl um darauf einen Werth zu legen, wenn es überhaupt geschehen könnte.

Was endlich den Chorgesang der Brüderkirche betrifft, so hat dessen naher, nothwendiger Zusammenhang mit dem Gemeinegesange derselben, seine Blüte auf den engeren Kreis beschränkt, den jene diesem gezogen hatte. Wie er demnach außer Stande war in das freie allgemeine Gebiet der Kunst einzutreten, hat er auch eine tiefere, bedeutendere Einwirkung weder zu erfahren noch zu üben vermocht.

XVI.

Kirchengesang in den Herzogthümern Holstein und Schleswig. Die Choralbücher von Johann Balthasar Rein, Johann Christian Kittel, und G. Chr. Apel. — Lieder- und Melodieen-Besserung.

Es kann hier meine Absicht nicht seyn, den kirchlichen Gemeinegesang der in der Überschrift genannten Herzogthümer bis zu seinem Ursprunge und in seiner Ausbildung seit der Kirchenreinigung zu verfolgen. Für seine Anfänge fehlen mir die Quellen, über seinen Fortgang, wenn wir Apels Berichte Glauben beimessen, auf den später zurückzukommen seyn wird, dürfte nichts Erfreuliches zu berichten seyn. Wichtig wird er in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts durch die bei ihm eingetretene Lieder- und Melodieenbesserung in erheblichem Umfange; ein Unternehmen, zu welchem damals die hervorragendsten geistlichen Dichter sich verbanden, und an dem, wenn auch ihnen nicht unmittelbar gesellt, ein Schüler des großen Sebastian Bach theilnahm. Die Erfolge dieses mit solchen Kräften begonnenen Unternehmens, die spätern an dasselbe sich knüpfenden Bemühungen eines wackern Zöglings eben dieses Schülers, sind es die ich hier zu schildern mir vorsetze; an sie knüpft sich manche erhebliche Betrachtung, namentlich für die Gegenwart, die bei der Neugestaltung der Kirche welche von ihr erstrebt wird, auch den Kirchengesang zum Gegenstande ernstlicher Bemühungen zu machen wiederum beginnt.

Das früheste mir bekannt gewordene Choralbuch für die Herzogthümer Holstein und Schleswig rührt her von Johann Balthasar **Rein**, und erschien im Selbstverlage des Verfassers 1755 zu Altona mit Königl. dänischem Privilegio, von dem, gegen das sonstige Herkommen, ein Auszug dem Werke nicht vorgedruckt ist. Es bezieht sich, wie aus seiner Vorrede zu schließen ist, auf ein nicht gar lange zuvor erschienenes Gesangbuch,*) dessen Lieder wegen mangelnder oder fehlerhafter Bezeichnung der Melodieen für den Gemeinegesang meist unbrauchbar geblieben waren, und hatte den ausgesprochenen Zweck, diesem Mangel abzuhelfen, und zugleich für die Verbesserung der Melodieen zu wirken. Diese stellt es nach den Anfängen ihrer Lieder in alphabetischer Ordnung auf, von der es gegen das Ende dennoch wieder abweicht; ja, der Verfasser hat dabei das alphabetische Verzeichniß der Lieder des Gesangbuches zu Grunde gelegt, für das er arbeitete, woher es denn gekommen ist, daß manche einem älteren bekannten Liede angehörige, gewöhnlich nach ihm genannte Melodie mit der Anfangszeile eines neueren überschrieben ist, das nach ihr gesungen werden konnte, und zufällig in jenem Verzeichnisse eine frühere Stelle einnahm, als das ihr ursprünglich eignende. Erst das Melodieenverzeichniß am Schlusse des Buches macht es möglich die einzelnen Singweisen nach ihren bekannteren Bezeichnungen aufzusuchen und wieder zu finden, was bei jener seltsamen Anordnung sonst schwer gefallen wäre, durch die auch daneben die

*) Die 1760 erschienene Ausgabe desselben ist als die 9te bezeichnet; einer früheren habe ich nicht habhaft werden können. Sie enthält nur Melodie-Angaben, nicht die Melodieen selbst. Reins Vorrede spricht von übergedruckten, höchst fehlerhaften Melodieen; ob er damit nur deren Angaben, oder wirklich eingedruckte (wie in dem Halleschen und Wernigeroder Gesangbuche) gemeint hat, die vielleicht bei den früheren Ausgaben sich befanden, muß ich unentschieden lassen.

unbegründete Vermuthung veranlaßt werden könnte, Reins Choralbuch schließe sich an ein Gesangbuch, das nach den gegen das Ende des 18. Jahrhunderts allgemein gewordenen Grundsätzen gebessert sei, so daß man ältere Kernlieder vergebens darin suchen werde; eine Vermuthung, die freilich schon der Vorbericht des Gesangbuches gründlich widerlegt, wenn man es neben dem Choralbuche zur Hand nimmt, eben wie ein Blick auf das beiden angehängte Verzeichniß der Lieder und Melodieen. Beide stimmen einander durchweg überein, und dadurch wird Gewähr dafür geleistet, daß unter den 201 Melodieen des Choralbuches ein jedes der tausend Lieder des in den Herzogthümern eingeführten Gesangbuches eine für dasselbe passende finden werde.

Der einen von den beiden Aufgaben, die Rein bei Ausarbeitung seines Melodieenbuches sich gestellt hatte, war damit Genüge geschehen, aber auch die zweite, die Verbesserung der Melodieen hatte er zu lösen gesucht; für 25 Lieder des Gesangbuches hatte er ganz neue Melodieen gesungen, an 46 schon vorhandene hatte er seine bessernde Hand gelegt. Daß für Beides, das neue Schaffen, das angebliche Verbessern, keine dringende Veranlassung vorhanden gewesen sei, in dem Umfange mindestens wie Beides hier geübt war, daß vielmehr, wenn wir die allerdings dankenswerthe Zutheilung richtiger Melodieen und Ergänzung fehlender für die Lieder die ihrer bis dahin entbehrten, oder mit unpassenden bezeichnet waren, ausnehmen, dem einen wie dem andern ein lediglich subjectives Mißfallen an einzelnen Theilen oder dem Ganzen schon bestehender Singweisen zu Grunde gelegen habe, ist von mir bei Gelegenheit einer allgemeinen Übersicht der Melodieenbücher des achtzehnten Jahrhunderts bereits näher ausgeführt worden, und ich darf hier darauf nur verweisen. In wie weit das von Rein neu

Geschaffene oder Verbesserte Anklang gefunden habe, wird bei näherer Betrachtung des späteren Choralbuches von Kittel sich ergeben.

Etwa zwanzig Jahre später, zu einer Zeit, wo die Ansichten von kirchlichen Dingen, und demgemäß auch von geistlicher Dichtung und geistlichem Liedergesange einen bedeutenden Umschwung erfahren hatten, hielt die Regierung der Herzogthümer Schleswig und Holstein sich dringend veranlaßt, mit einer Umwandlung — oder vorgeblichen Verbesserung — des bisher gebrauchten eben erwähnten Gesangbuches vorzuschreiten. Diese Umarbeitung erschien zu Altona im Jahre 1780, unter dem Titel eines allgemeinen Gesangbuches für die Gemeinen der Herzogthümer Schleswig und Holstein, der Herrschaft Pinneberg, der Stadt Altona und der Grafschaft Ranzau, und der ihr beigefügte Vorbericht legt Rechenschaft ab über die bei derselben befolgten Grundsätze. Es sei Pflicht, heißt es dort, auch auf dem Gebiete des geistlichen Liedergesanges nach stets größerer Vollkommenheit zu streben, und dazu alle Anleitungen und Vortheile zu nützen, womit die göttliche Vorsehung ein Zeitalter nach dem andern beglücke; seien dies nun aufgeklärtere Einsichten in die heilige Schrift, mehr gebrauchte Mittel die richtige und gewisse Erkenntniß und Anwendung ihrer Lehren zu befördern, die Gabe, sie heller, leichter, eindringender vorzutragen, oder auch nur die Vorzüge, wodurch eine, in anderen Arten von Wissenschaften und unter den Menschen in allerlei Ständen mehr geläuterte Empfindung des Wahren und Schönen auch der Religion nützlich werden könne. Um demnach die der öffentlichen und häuslichen Andacht gewidmeten Liedersammlungen vollkommener und nutzbarer zu machen, habe man die vorhandenen Gesänge zu verbessern, die ihre hohe Bestimmung nicht mehr erfüllenden mit anderen zu vertauschen, auch neue Lieder

mit Fleiß und wahrer Theilnahme an ihrem Inhalte auszuarbeiten, besonders über Materien, worüber man noch keine brauchbaren habe. Schon seit einigen Jahren habe ein königlicher Befehl verordnet, sobald das Bedürfniß einer neuen Auflage des schleswig-holsteinschen Gesangbuches sich geltend mache, eine neue Sammlung gottesdienstlicher Gesänge zu veranstalten, der Art, daß jener gute Endzweck geistlicher Lieder dadurch so weit erreicht werde, als die Vortheile und Bedürfnisse der Gegenwart es zuließen; das bisherige Gesangbuch aber der Privaterbauung zu überlassen. Übereinstimmung mit den unstreitigen Lehren der Schrift und den öffentlichen Bekenntnissen derselben; Befestigung der Christen in der Wahrheit und in der Abneigung gegen alle schädlichen Irrthümer; Beförderung eines duldsamen, sanftmüthigen, schonenden Sinnes gegen Irrende; Beseitigung alles der Würde der Religion Widerstrebenden, des Spielenden, des falschen Wunderbaren, des nur Sinnreichen, das weder ernstlichem Nachdenken Wahrheit darbiete, noch im Herzen wirklich gottselige Gesinnungen zu erregen und zu befördern geeignet sei; alles dieses sei für den angegebenen Zweck vorzüglich in Acht zu nehmen. Der Vortrag müsse hell, leicht, rein, und doch edel seyn, biblisch, ohne undeutsch oder morgenländisch zu werden, die göttliche Quelle müsse allezeit sichtbar bleiben, aus der die in den Liedern herrschenden Belehrungen, Gesinnungen und Empfindungen geschöpft seien. Dem Vorwande, daß es nur auf die Gedanken ankomme, sei nicht statt zu geben, um die Gesetze der Sprachrichtigkeit, die Vorschriften des Versbaues und Wohllautes zu übertreten, leere, oft nur durch Zwang des Reimes abgenöthigte Ausfüllungen zu dulden, kühne Wortfügungen oder Versetzungen zuzulassen, in der Meinung den Vorstellungen dadurch mehr Schwung, Stärke oder Nachdruck zu geben,

da dergleichen doch dem gemeinen Ohre zu ungewöhnlich und unverständlich seien, und Eindruck wie Rührung mehr hinderten als verstärkten. In diesem Sinne sei das neue Gesangbuch mit allem Fleiße ausgearbeitet, es habe nach geschehener Prüfung durch einsichtsvolle einheimische und selbst auswärtige Gottesgelehrte die königliche Genehmigung erhalten, und werde nunmehr dem öffentlichen und häuslichen Gebrauche übergeben.

Wenn wir nun fragen, auf welche Weise die hier ausgesprochenen Grundsätze zur Anwendung gebracht seien, so müssen wir leider gestehen, daß wir mit der Ausführung derselben uns in keiner Art einverstanden erklären können; daß wir vieles Ausgeschiedene schmerzlich zurückwünschen, vieles angeblich Verbesserte in seiner Ursprünglichkeit hergestellt sehen möchten, manche neue Gabe mit Freuden dafür wieder hingeben würden. So sind fast alle der sogenannten pietistischen Periode angehörenden Lieder, ohne des kräftigen Kerns zu achten der manchem einen bleibenden Werth giebt, wohl aus überverständiger Besorgniß vor dem Spielenden, dem falschen Wunderbaren, dem Überschwänglichen verworfen, und ausgeschieden; kaum haben Richters Lieder: „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen" ꝛc.; und: „Hier legt mein Sinn sich vor dir nieder" ꝛc. Gnade gefunden vor den Augen der Verbesserer, doch erst nach durchgängiger Umgestaltung; Schröders Lied: „Eins ist Noth" ꝛc., dessen daktylischer Abgesang und die daraus hervorgegangene Tanzhaftigkeit seiner Weise wohl Anstoß erregte, ist mit Einbuße vieles kräftig Erbaulichen in die Strophe des Liedes: „Jesu meines Lebens Leben" ꝛc. hineingebildet, dessen Melodie ihm nun vorgeschrieben ist, u. s. w. Aber nicht solche Lieder allein, auch ältere anerkannte Kernlieder vermissen wir gänzlich, oder finden sie durch Umarbeitung bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Selbst mehre unter Luthers Liedern hat dieses Schicksal

getroffen — „Gelobet seyst du, Jesu Christ ꝛc. Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc. Ach Gott vom Himmel sieh darein" ꝛc. — und nur einige andere sind mit größerer Schonung behandelt — „Ein' feste Burg ist unser Gott ꝛc. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir ꝛc. Komm heiliger Geist, Herre Gott" ꝛc. Paul Gerhard, Johann Frank u. A. möchten zu den wenigsten ihrer hier aufgenommenen Lieder sich noch bekennen wollen, in der Gestalt wie sie nach ihrer Umarbeitung erscheinen, nüchtern, alles dichterischen Aufschwunges baar! Wer würde die ursprüngliche Fassung ahnen, wenn er lies't:

Wie soll ich dich empfangen
Herr, wie begegn' ich dir?
O aller Welt Verlangen
du kamst ja auch zu mir!
O Jesu, Jesu, lehre
wie ich Erlös'ter dich
nach deinem Willen ehre,
das, Heiland, lehre mich!

oder:

Jesu meine Freude
selbst auch wenn ich leide
tröst' ich Deiner mich!
Dich, dich will ich lieben,
über alles lieben,
mein Erlöser dich!
Außer dir soll auch von mir,
mein Geliebter, nichts auf Erden
mehr geliebet werden!

Mit Absicht sind hier eben die ersten Strophen allbekannter und geliebter Lieder ausgewählt, um jeden Argwohn eines Spürens nach Verstößen abzuwehren, um zu zeigen wie solchen Liedern, selbst ohne alle Rücksicht auf Wohlklang, jedes dichterische Bild abgestreift worden — die Seelenzier, die See-

lenweide, der Bräutigam der Seele, die beigesetzte erleuchtende Fackel — wie dann nichts übrig geblieben, als ein laues Hin- und Herwenden eines einzelnen dürftigen Gedankens, wahrlich doch nur, um den Rahmen der Strophe wieder zu füllen! Man ist freilich bemüht gewesen, das ausgemerzte Ältere durch das Beste zu ersetzen, was jene Tage gebracht hatten. Von Gellerts 54 geistlichen Liedern sind 49 aufgenommen, so daß nur ihrer fünf*) zurückgeblieben sind. Allein auch sie erscheinen nicht ohne Änderungen und Umgestaltungen; einige, um sie bekannten Melodieen anzupassen, andere, nur um die aufmerksam glättende, wenn auch nicht bessernde Hand nirgend vermissen zu lassen. In noch größerer Zahl haben Klopstocks geistliche Lieder Eingang gefunden. Von den 29 älteren Liedern, die er veränderte, begegnen wir zwölfen in unserem Gesangbuche, die übrigen 17 hat eine unbekannte Hand einer abermaligen Umbildung unterworfen. Seine neu gedichteten oder durchaus umgestalteten finden wir fast alle, 60 unter 65; die Lieder vom Taufbunde und der Abendmahlsfeier erscheinen selbst mit den Wechselgesängen des Chors und der Gemeine in verschiedenen Singweisen oder auch nur Melodiezeilen, wie sie der Dichter sinnreich zusammengestellt hat; nur bei dem Liede: „An den Dreieinigen“ rc. („Wir fühlen dich zwar, aber wir erbeben, Ewiger, vor dir“ rc.) sind diese Responsorien weggelassen. Außer ihnen fehlen je zwei Lieder auf längere, sonst schon hinläng-

---

*) Was ist mein Stand, mein Glück rc.
Gott ist mein Lied rc.
Jauchzt ihr Erlös'ten rc.
Ich komme vor dein Angesicht rc.
Er ruft der Sonn rc.

Das Lied: „Herr, der du mir das Leben“ rc. ist schon in seiner Anfangszeile verändert, „Du Herr hast mir das Leben“ rc. daher man es nicht sofort erkennt.

lich vertretene Melodieen: „Es schwur, der schuf" rc. und „Die durch den Herrn nicht durch sich selber rein" rc. auf die Weise: „Jesaja dem Propheten das geschah" rc. so wie: „Halleluja, die Zeit bestimmt von Ewigkeit" rc. und „Aus Gottes Throne fließet ein Strom der sich ergießet" rc. beide auf die Melodie des „Herr Gott dich loben wir" rc. gerichtet; ferner ein Lied auf die Einsegnung eines Sterbenden: „Halleluja, Amen, Amen" rc. Endlich hat das Lied von den sieben Gemeinen nach der Offenbarung: „Er stand und gebot" rc. hier keinen Platz gefunden, wie es denn überhaupt wegen der Menge seiner Strophen, wenn auch (der Wechselgesänge ungeachtet) auf eine einzige Melodie (Komm heiliger Geist, Herre Gott) gerichtet, weniger für Gemeinegesang geeignet zu seyn scheint als für kunstreiche Behandlung im Chorgesange, zumal auch jene kirchliche Strophe nicht bestimmt genug sich ausprägt, um ihr die ohnehin schwierige Melodie leicht anpassen zu können. Selbst Klopstock ist aber in seinen dem Gesangbuche einverleibten Liedern von der Feile der Herausgeber desselben nicht freigeblieben, und nicht minder ist diese — selten zum Vortheile der Lieder — thätig gewesen bei der nicht unbeträchtlichen Zahl der aus J. Andreas Cramers, Dr. Balthasar Münters, Dr. Christian Christoph Sturms u. A. Dichtungen entlehnten geistlichen Gesänge.

In welchem Sinne man den ganzen dargebotenen Vorrath zusammengebracht, das Einzelne gegen einander abgeschliffen, die bis dahin leer gebliebenen Fächer — jene noch nicht auf brauchbare Weise behandelten und ausgebeuteten Materien — auszufüllen gesucht habe, ist aus der von älteren Gesangbüchern abweichenden Eintheilung zu ersehen. Voran stehen als erste Abtheilung die Zeitlieder (57 im Ganzen): auf Tageszeiten sich beziehend als Morgen-, Tisch-, Abendlieder, auf den Beginn der Woche als Sonntagslieder, auf den Anfang des kirch-

lichen und bürgerlichen Jahres; alles Übrige ist durchaus von dem Standpunkte der Lehre betrachtet. Zunächst erscheinen als zweite Abtheilung die Lieder über die Lehren des christlichen Glaubens, unter denen auch, als ein Theil der von Jesu Christo und dem heiligen Geiste handelnden, die Festlieder eine Stelle finden, weniger demnach als solche, denn als Lehrlieder gefaßt; in der dritten Abtheilung endlich werden uns die Lieder über die Tugendlehren des Christenthums geboten. Zuerst Lieder von der christlichen Tugend und Gottseligkeit überhaupt; dann wird die Pflichtenlehre ausführlich abgehandelt: die Pflichten gegen Gott, gegen uns selbst, Pflichten in allen Gesellschaften, besonderen Zeiten, Lebensarten und Umständen. Hier walten nun die sonderbaren Lieder in Rists Sinne vor: von den Pflichten der höheren Stände, Lieder für den Landmann, die Gelehrten, die Handeltreibenden, die Künstler, Arbeiter, Kriegsleute, Seefahrende; ja für die Bewohner der Marschländer ist durch ein besonderes Lied gesorgt. Noch mehr tritt das Sonderliche hervor in den Liedern „für besondere Zeiten und Schikkungen Gottes im menschlichen Leben", abgesehen von den daraus hervorgehenden Pflichten; wir finden hier, nach einem allgemeinen Lobliede auf alle Jahreszeiten, Frühlings- und Sommerlieder, ein Herbst-, ein Winterlied; Lieder vor bevorstehender, nach zurückgelegter Reise, bei Gewittern, in und nach überstandenen Krankheiten und ansteckenden Seuchen, in theurer Zeit, Feuers- und Wassersnoth, in Kriegszeiten ꝛc.; — Lieder vom Wachsthum und der Beständigkeit wahrer Christen im Glauben und der Gottseligkeit, und von der christlichen Vorbereitung zum Tode und dessen getroster Erwartung beschließen das Ganze. Diese Fächer nun sind es vornehmlich die man durch neue Lieder auszufüllen gesucht hat vor den übrigen, damit für Nutzbarkeit und Zweckmäßigkeit nichts zu wün-

schen übrig bleibe. Die Psalmlieder bilden keinen besondern Abschnitt, sie sind durch das Ganze hin zerstreut, ältere wie neuere, nur daß man gesucht hat, den einen wie den andern eine gewisse übereinstimmende Färbung zu geben. Der 1., 4., 6., 11., 12., 14., 15., 17., 23., 26., 31., 37., 46., 51., 67., 85., 96., 100., 103., 104., 111., 130. Psalm sind die in Lieder gestalteten,*) der 12te in drei, der 103te und 130ste in zwei Behandlungen, so daß uns 26 Psalmlieder im Ganzen geboten werden.

Zu diesem umgearbeiteten, erneuerten Gesangbuche ist nun **Kittel** durch sein Choralbuch in ein näheres Verhältniß als Sänger neuer, als Setzer dieser sowohl als älterer geistlicher Melodieen getreten. Für unseren gegenwärtigen Zweck bedarf es nur der allgemeinsten einleitenden Züge aus seinem stillen, an äußeren Ereignissen ohnehin nicht reichen Leben. Er war zu Erfurt am 18. Februar 1732 geboren, empfing die höhere Ausbildung für seine Kunst von dem berühmten Johann Sebastian Bach zu Leipzig, verwaltete dann zuerst bis 1756 das Amt des Organisten an der Hauptkirche zu Langensalza, bis er in dem eben gedachten Jahre in seine Vaterstadt berufen wurde um dort eine gleiche Stelle an der Predigerkirche zu bekleiden, welcher er bis zu seinem Tode — in der Nacht vom 17. zum

---

*) N. 575. 490. 439. 581. 479 (480. 481). 492. 567. 864. 502. 596. 670. 158. 483. 440. 476. 713. 150. 151. 88 (496). 124. 607. 441 (452) des Gesangbuches, nach der Reihefolge der Psalmen im Psalter. Sechs derselben, der 1ste, 96ste, 100ste, 103te, 104te, 111te sind von Cramer (1774) in Lieder gefaßt, erscheinen jedoch hier mit erheblichen Veränderungen, selbst ihrer Anfänge. So sind nur 8 Strophen von Cramers Liede über den 103. Psalm, theilweise umgestaltet, in die 11 Strophen des Liedes N. 88 in unserm Gesangbuche verwoben; das Lied N. 607 giebt zwar Cramers Lied über den 111. Psalm fast unverändert, doch ohne seine 6. Strophe; vielfach verändert sind die Lieder über den 1. und 96. Psalm (N. 675. 150 des Gesangbuches).

18. Mai 1809 – vorstand. Er hat demnach das hohe Alter von 77 Jahren erreicht, und wäre die Entstehung seines (im Jahre 1803 erschienenen) Choralbuchs der Herausgabe desselben gleichzeitig, so wäre dasselbe das Werk eines mindestens Siebzigjährigen. Dessen Ursprung fällt jedoch wahrscheinlich in eine viel frühere Zeit. Schon 1790 — zehn Jahre nach dem Erscheinen des eben besprochenen Gesangbuches für die Herzogthümer Schleswig und Holstein — berichtete Gerber im ersten Theile seines Historisch-Biographischen Lexikons der Tonkünstler (Col. 728) daß ein handschriftliches, vierstimmiges Choralbuch von ihm vorhanden sei; und in der neuen Ausgabe jenes schätzbaren Werkes (Th. III. Col. 58) erzählt uns eben jener Schriftsteller, Kittel habe noch im Jahre 1800, im Spätherbste seines Lebens, eine größere Reise über Göttingen und Hannover nach Hamburg und Altona unternommen, habe wechselsweise fast ein ganzes Jahr lang an jenen Orten, zu großem Vergnügen der dortigen Orgelfreunde verweilt, doch nicht seinem Vergnügen allein dort gelebt, sondern damals eben sein Choralbuch für die Kirchen Schleswigs und Holsteins rc. ausgearbeitet. Halten wir diese Erzählung zusammen mit jenem früheren Berichte, so rechtfertigt sich die Voraussetzung, jene eben erwähnte Arbeit sei nicht eine durchaus neue gewesen, sondern Kittel habe eine bereits seit einer Reihe von Jahren vorhandene damals neu geprüft, sie bestimmten Verhältnissen angepaßt und ihnen gemäß vervollständigt. Von diesem Gesichtspunkte aus wenden wir uns nun zu dem näheren Berichte über sein Werk selbst.

Es ist dem Kronprinzen Friedrich von Dänemark, nachmaligem Könige Friedrich dem Sechsten, zugeeignet, und führt den Titel: „Vierstimmige Choräle mit Vorspielen. Zum allgemeinen sowohl als zum besonderen Gebrauche für die Schles-

wig-Holsteinschen Kirchen gesetzt von Johann Christian Kittel, Organisten an der Prediger-Kirche in Erfurt. (Mit Königlich Dänischem allergnädigsten Privilegio. Altona, bei Johann Friedrich Hammerich, 1803.)" Einhundert fünf und funfzig vierstimmige Choralsätze, ein jeder mit einem Vorspiele, sind darin enthalten, doch nicht eben so viel selbständige Melodieen, weil deren einige zu andern Liedern wiederholt werden; ja, nicht einmal so viele als von dem Gesangbuche über den einzelnen Liedern vorgeschrieben sind, weil Bedacht darauf genommen ist, deren Zahl zu vereinfachen, und der Mannichfaltigkeit und Zweckmäßigkeit möglichst unbeschadet, Liedern gleichen Strophenbaues eine gemeinsame Singweise zuzutheilen, wobei freilich manche schöne ältere Melodie für das Buch verloren gegangen ist: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist ꝛc; Da Jesus an dem Kreuze stund" ꝛc. Ein zweifaches Vorspiel hat nur die Melodie eines einzigen Liedes (N. 147): „Wie groß ist des Allmächtgen Güte" ꝛc., wie denn auch nur diese eine mit Zwischenspielen gegeben wird hinter ihrem zweiten Vorspiele. Die Mehrzahl der Choralsätze ist über Melodieen des sechzehnten Jahrhunderts, oder noch älteren Ursprunges gearbeitet, deren 77; dem siebzehnten wie dem achtzehnten Jahrhunderte gehört eine gleiche Anzahl, einem jeden 39. Unter diesen letzten sind nur zwei der von Rein für sein Choralbuch (nach seiner eigenen Angabe) neu gesungenen aufgenommen: N. 20, dort dem Liede Knorrs von Rosenroth angeeignet: „Ach Jesu, meiner Seelen Freude" ꝛc., hier (N. 36) dem späteren Gellerts: „Der Wollust Reiz zu widerstreben" ꝛc; und N. 160, dort wie hier (N. 100) zu dem Liede: „Mein Heiland nimmt die Sünder an" ꝛc. gegeben, das von Einigen irrthümlich Gellert beigemessen wird, obwohl es mehrere Jahre vor dem Erscheinen der geistlichen Lieder dieses Dichters schon vorhanden

war. Daß wir von den übrigen neuen Melodieen Reins sonst keine in Kittels Choralbuche wiederfinden, rührt wohl daher, daß keines der Lieder zu denen sie gehörten aus dem älteren schleswig=holsteinschen Gesangbuche in das neue von 1780 übergegangen ist, auch sonst keine Gelegenheit sich fand sie auf andere zu übertragen, etwa gleich der des Knorrschen Liedes auf das Gellertsche. Neben den übrigen Melodieen, die wir aus sicherer Quelle als dem achtzehnten Jahrhundert angehörige kennen, stehen nun noch andere, die als eben jener Zeit entstammte sich kund geben, theils, weil sie mit neuen Liedern auftreten, theils, weil ihr eigenes Gepräge darauf deutet; und unter diesen verdankt wahrscheinlich die Mehrzahl ihren Ursprung dem Herausgeber unseres Choralbuches. Zunächst finden wir unter ihnen zwölf zu Gellertschen Liedern von bisher nicht kirchenüblichen Strophen, zu denen früher Doles, Philipp Emanuel Bach, Quanz, Hiller rc. schon eigene Weisen gesungen hatten, deren einige hie und da in die Kirche aufgenommen waren. Von denen die uns hier begegnen ist keine den Melodieen jener Meister übereinstimmend, und daraus ergiebt sich mit überwiegender Wahrscheinlichkeit die Vermuthung, daß sie von Kittel herrühren. Ohne Zweifel theilte er mit den meisten seiner Zeitgenossen die hohe Verehrung für Gellerts geistliche Lieder, die eben damals neu erschienen, als er von Langensalza aus wieder einzog in seine Vaterstadt; er war wohl sofort bestrebt, die Empfindungen die sie ihm erweckten, in Melodieen auszugestalten, wozu denn auch sein Organistenamt ihm eine nahe Veranlassung darbot; seine Arbeit machte er, der damals noch am Anfange seiner Laufbahn stehende junge Mann, nicht öffentlich, weil ältere, allgemein geehrte Männer mit ähnlichen ihm zuvorgekommen waren. Es ließe sich dagegen anführen, daß einige dieser Melodieen in seinem Choralbuche mit

Abweichungen und Veränderungen gegeben werden,*) woraus hervorzugehen scheine, daß Kittel hier nicht sowohl eine eigene Arbeit gegeben habe, — von der doch wohl vorauszusetzen sei, er werde von Anbeginn sie nicht anders als in der ihm vollkommen genügenden Gestalt der Öffentlichkeit übergeben haben, — als vielmehr eine fremde mit Vorschlägen zur Verbesserung. Allein jene Thatsache allein ist nicht entscheidend genug, eine solche Vermuthung zu rechtfertigen. Nach Gerbers Versicherung hatte, wie schon bemerkt, Kittel bereits eine Reihe von Jahren vor dem öffentlichen Erscheinen seines Choralbuches ein solches ausgearbeitet. Eine erste Anregung zu dieser Arbeit fand er wohl in dem Schaffen neuer Melodieen zu den damals allgemein bewunderten, von der Kirche für ihren Gottesdienst begehrten Liedern, die der fromme Dichter in bisher nicht kirchenübliche Strophen gefaßt hatte. Es läßt sich voraussetzen, daß ein Theil derselben bald nach 1757 Eingang fand in seiner Kirche, und von da aus in der Umgegend sich verbreitete. Übergab nun der Meister 46 Jahre später jene Melodieen mit dem übrigen Theile seines Choralbuches zum erstenmale der Öffentlichkeit, so hat es nichts Auffallendes, daß er nach so langem Zwischenraume, neben ihrer ursprünglichen Gestalt, sie mit Besserungsvorschlägen gab, um sowohl seiner nun mehr gereiften Überzeugung genug zu thun als den Wünschen derer, denen sie in ihrer früheren Gestalt bereits lieb und gewohnt worden waren. Er selbst bemerkt in dem Vorberichte zu seinem Werke, er habe die Melodieen fast durchgängig so gesetzt wie man sie gewöhnlich in den Kirchen singe, hin und wieder jedoch zur Abwechslung Veränderungen und mehrentheils Ver-

*) Die Melodieen N. 43. 76. 104. zu den Liedern: „Du klagst und fühlest die Beschwerden ꝛc. Herr, lehre mich wenn ich der Tugend diene ꝛc. Nie will ich dem zu schaden suchen" ꝛc.

besserungen beigefügt, theils um den Gesang ausdrucksvoller und melodischer zu machen, theils auch die nicht selten ohne Grund veränderte ursprüngliche Melodie wiederherzustellen. Jene Verbesserungen in engerem Sinne lediglich auf die Hervorbringungen Fremder zu beschränken, sind wir nach dem Gesagten nicht berechtigt; die Nothwendigkeit von Herstellungen bezieht sich dagegen höchst wahrscheinlich auf die von Rein unternommenen Änderungen älterer Melodieen, da wir bei Vergleichung des Kittelschen Choralbuches mit dem jenes früheren Tonsetzers uns bald überzeugen, daß eben bei dergleichen Singweisen Herstellungen und Veränderungen solcher Art vorkommen; jene zugleich als Verbesserungen, wenn Reins Umarbeitung Wurzel gefaßt hatte und deshalb, als kirchengebräuchlich geworden, dem Tonsatze zu Grunde gelegt werden mußte, gegen die Überzeugung des Herausgebers; diese, wenn demselben eine Umgestaltung der früheren Melodieform zwar nothwendig, die vorgenommene aber nicht genügend erschienen war. Von den alten Melodieen bemerkt freilich Kittel, daß sie in Ansehung des Ausdruckes noch unübertroffen seien, und daß er ihre Harmonie so bearbeitet habe, wie es die Natur der ehemaligen alten Kirchentonarten erfordere in welchen die Melodieen gesetzt seien, weil jede andere Behandlung ihren Ausdruck schwächen würde. Wiefern dieses letzte von ihm geschehen sei, werden wir an geeignetem Orte näher besprechen; das aber kann bei näherer Prüfung seines Choralbuches uns nicht entgehen, daß in demselben auch bei Singweisen der ersten anderthalb Jahrhunderte seit der Kirchenverbesserung Änderungsvorschläge sich finden, die nicht sowohl Herstellungen sind, als Versuche, diesen Melodieen größere Sangbarkeit und Glätte in modernem Sinne zu geben. Wenn es nun in der ganzen Richtung des Jahrhunderts lag, unter der Voraussetzung einer mit

der Zeit immer wachsenden Vervollkommnung aller Künste, an jedes frühere Werk derselben die bessernde, nachhelfende Hand zu legen, um dasselbe jenes Wachsthums theilhaft zu machen, so wird uns nicht länger befremden können, einen Sohn jenes Jahrhunderts, der gegen seinen Ausspruch selbst an dem Unübertroffenen zu bessern unternahm, an eigenen Werken seiner älteren Zeit ein gleiches Recht geltend machen zu sehen.

Die ungleich zahlreicheren Lieder Klopstocks welche das neue schleswig-holsteinsche Gesangbuch im Vergleiche gegen die von ihm aufgenommenen Gellertschen bietet, gewährten unserem Verfasser nicht gleiche Veranlassung zu Erfindung neuer Melodieen für dieselben. Denn Klopstock hat alle seine Lieder mit geringen Ausnahmen auf bekannte Kirchenweisen gedichtet; selbst eines derselben, die Hoffnung der Seligkeit überschrieben, „Ich bins voll Zuversicht" &c. — einer bis dahin nicht kirchenüblichen Strophe von vier Zeilen, die ersten drei iambisch von 10, 8, 13 Sylben, die vierte daktylisch von deren 7 — hat er auf eine von Carl Philipp Emanuel Bach freilich nur für häusliche Erbauung gesungene Melodie verwiesen: „Der junge Tag zurückgekommen" &c.; *) zwei andere unbezeichnet gebliebene: „Das ist mein Leib" &c. und „Jehovah stand auf Sinai" &c. können, die erste auf die Intonation des neunten Tones (des deutschen Magnificat oder Pilgertones), die zweite auf die Weise des Weihnachtliedes: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" &c. gesungen werden. Streng genommen fand nur das eine Weihnachtlied keine schon vorhandene Weise:

> Des Ewigen und der Sterblichen Sohn
> Er thut den ersten Schritt ins Heiligthum,
> Er wird geboren! &c.

---

*) In dem Anhange zu Bachs Melodieen für Gellerts geistliche Lieder.

denn es hat eine dreizeilige Strophe (dergleichen an sich schon im älteren Kirchengesange selten vorkommt) und diese ist hier zu einer gemischt daktylisch-iambischen ausgebildet — die erste daktylische und die zweite iambische Zeile zu zehn, die dritte kürzere, eben auch iambische, zu fünf Sylben, — zu einer Strophe, die unter den Liedern der evangelischen Kirche sonst nicht ein einziges Mal erscheint. Nur für dieses Lied Klopstocks und das zuvor gedachte auf eine nicht kirchenmäßige Melodie verwiesene, „Ich bins voll Zuversicht" rc. (neben dem noch ein Sterbelied Dr. Balthasar Münters von gleicher Strophe steht: „Mein müder Leib" rc.) war daher das Bedürfniß neuer Melodieen vorhanden, und diese sind ihnen durch Kittel geworden (N. 37, 79, Seite 39, 92 seines Choralbuches). Das Lied: „Auferstehn, ja auferstehn" rc. kann zwar nach der alten Weise gesungen werden: „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand" rc., indeß hat die Begeisterung für den heiligen Dichter und zumal für dieses Auferstehungslied unseren Tonmeister gedrungen, hier in die Schranken zu treten mit Graun und Philipp Emanuel Bach, welche neue kirchlich gewordene Melodieen für dasselbe gesungen hatten, und diesen eine dritte zu gesellen, die wir (N. 15, S. 15) in seinem Choralbuche finden.*) Das Lied von Gesenius: „Wenn meine Sünd' mich kränken" rc. für das, statt der dafür gebräuchlichen Melodie „Hilf Gott, daß mir gelinge" rc. Kittel in seinem Choralbuche (N. 139, S. 183) ebenfalls eine neue gegeben hat, gehört zwar zu den von Klopstock veränderten, und dieser hat ihm zugleich einen Wechselgesang des Chores in der Mitte und am Schlusse eingeschaltet, der das Lied: „O Lamm Gottes unschuldig" rc. hören läßt. Wir dürfen es jedoch nicht einmal bedingterweise zu denen

*) S. die Weise Bachs N. 117 der Musikbeilagen des dritten Theils des evangel. Kirchengesanges.

Klopstocks rechnen für welche Kittel neue Melodieen sang; denn das neue schleswig-holsteinsche Gesangbuch (N. 253) giebt es in einer ganz neuen Gestalt, die zum Theil an das ursprüngliche, theils an Klopstocks neue Fassung sich lehnt, und offenbar ein drittes darstellt.

Von den vielen in das neue schleswig-holsteinsche Gesangbuch aufgenommenen Liedern Johann Andreas Cramers finden wir nur fünf in Kittels Choralbuche mit eigenen Singweisen versehen, weil nur diese in bisher nicht kirchenüblichen Strophen gedichtet sind. Diese Lieder, wenn auch nicht alle Psalmen unmittelbar nachgebildet, stimmen doch ohne Ausnahme einen Ton an gleich diesen, wie er, von Klopstock zuerst mit Begeisterung und Vorliebe wieder angeschlagen, als der geeignetste für seine Dichtungsweise erscheinen mußte, weil der natürlichste für die über das Irdische hinaufgehobene Stimmung seiner Seele. Nicht so bei Cramer: er empfängt seine wenn auch aufrichtige Begeisterung schon aus der zweiten Hand, sie entzündet sich an der Flamme der Entzückungen des größeren mitlebenden Dichters, er sieht mit dessen Augen, empfindet durch dessen Seele; seine Lieder sind weniger Bekenntnisse des innerlich, lebendig Erfahrenen, als dichterische Nachklänge, so wahrhaft fromme Stimmungen auch darin sich abspiegeln. Mögen sie auch an dichterischem Schwunge, an Ausbildung der Form, die Gellertschen um Vieles überragen, so stehen diese ihnen doch wiederum voran als erlebte, aus dem Schatze einer nach Heiligung ringenden gotterfüllten Seele dargebotene, und daher auch, trotz ihres Manchen erkältenden Lehrtones, dem frommen Bedürfnisse auf die Dauer mehr genügende. Daher wohl wird es rühren daß in Kittels Melodieen zu Gellerts Liedern ein wärmerer Ton vorherrscht als in den für Cramers Lieder gesungenen. Zu diesen werden wir die Weise des Lob-

liedes: „Anbetung, Jubel und Gesang" rc. (Ch.B. 12, G.B. 138) — einer sechszeiligen Strophe, in der zweimal eine neunsylbige iambische Zeile zwei achtsylbigen folgt — nicht rechnen dürfen, wenn sie auch unter Kittels Händen entstanden seyn mag. Offenbar ist sie hervorgebildet aus der alten, von Straßburg (1525) ausgegangenen Melodie des Liedes von Matthias Greiter über den 119. Psalm: „Es sind doch selig alle die" rc. die später auf Sebald Heyds Lied von dem Leiden des Herrn: „O Mensch bewein' dein' Sünde groß" rc. übertragen, auch dem Kirchengesange der französischen Calvinisten mit dem der lutherischen gemeinsam geworden ist (Ps. 36 und 68), und sich nur dem Maaße des neuen Liedes angeschlossen hat, mit dem sie hier erscheint. Eine zweite, für Cramers Nachdichtung des 104. Psalmes (Ch.B. 51. G.B. 124): „Erheb', erheb' o meine Seele" rc. gesungene Melodie unseres Choralbuches werden wir dagegen Kittel zuschreiben müssen. Das Lied gehört einer iambischen, bis dahin dem evangelischen Kirchengesange nicht eignenden zehnzeiligen Strophe; eines sechszeiligen Aufgesanges von zwei dreizeiligen Stollen, deren zwei erste neunsylbige Zeilen einer achtsylbigen vorangehen, und eines vierzeiligen Abgesanges, der mit einer neun- und einer achtsylbigen Zeile wechselt; ein Bau der trotz seines Umfanges, weil Auf- wie Abgesang unter sich und in ihren Gliedern wohl auseinandergehalten sind und daher dem Gefühle sich leicht einprägen, der Melodiebildung günstig entgegenkommt. Das dritte und vierte von Kittel gesungene Lied Cramers, beide ähnlichen Inhalts und gleicher Strophe, von vier elfsylbigen iambischen Zeilen: „Lobsingt dem Herrn, dem gnädigen" rc. und „Rühmt Christen euren Gott" rc. (Ch.B. 94, 123, G.B. 201, 196) hätten vielleicht einer früheren Melodie anbequemt werden können, der des Psalmliedes: „Fröhlich wollen wir Halleluja

singen" ꝛc. Allein dieselbe war um die Zeit wo das neue schleswig-holsteinsche Gesangbuch erschien, nicht nur mit ihrem Liede an den meisten Orten des evangelischen Deutschlands aus dem Kirchengesange bereits verschwunden, sondern ihre Übertragung hätte auch nicht ohne Schwierigkeit geschehen können. Denn ihr Lied, dem sie genau sich anschließt, kann nur bei gezählten, nicht gewogenen Sylben als ein iambisches erscheinen, die genauere Beobachtung dieses Maaßes durch den neueren Dichter macht sie also für dessen Lieder nur sehr bedingterweise zulässig, wo nicht ganz unbrauchbar. Die ältere Melodie hatte durch das Streben ihres Sängers nach sinngemäßer Betonung der einzelnen Sylben und Sätze des Liedes die ihm die zwanglose Ausgestaltung der Strophe desselben auferlegte, etwas Schwunghaftes erhalten; die neueren schließen sich dem regelrecht ausgebildeten Maaße an, also auch seiner Einförmigkeit und dem schleppenden Gange seiner längeren Zeilen, und erhalten dadurch selbst etwas Schwerfälliges. Die letzte neue Melodie eines Cramerschen Liedes die unser Choralbuch uns bietet, und dadurch auf die Urheberschaft seines Herausgebers schließen läßt, gehört zwar nicht einem Psalmliede in strengerem Verstande an; doch erinnert es vielfach an den 15. Psalm: „Wer hat den Glauben dessen Früchte" ꝛc. (Ch.B. 144, G.B. 566.) Seine Strophe ist nicht unmittelbar in dem deutsch-evangelischen Kirchengesange heimisch — eine vierzeilige iambische, mit einer neun- und achtsylbigen Zeile wechselnd — sondern nur in dem der französischen Reformirten, wo sie dem 140. Psalm und den zehn Geboten eignet; die Melodie dieser beiden Lieder hat jedoch, einem vierzeilig-achtsylbigen iambischen Maaße angebildet, auch in der lutherischen Kirche Geltung gewonnen. Hier ist die fremde Strophe entlehnt, und ihr ein neues melodisches Gewand gegeben; eine Singweise, deren schwermüthiges, durch

die weiche Tonart bedingtes Gepräge dem Inhalte des Liedes nicht recht gemäß ist.

Beträchtlicher noch als die Anzahl der in das neue schleswig-holsteinsche Gesangbuch aufgenommenen Lieder Cramers ist die aus seines Nachfolgers geistlichen Gesängen für dasselbe erlesene, des Dr. Balthasar Münter, der im Jahre 1735 (den 24. März) zu Lübeck geboren, zuerst Hofprediger in Gotha, den letzten Theil seines Lebens (bis zum 5. October 1793) zu Kopenhagen als erster Prediger der deutschen Petrigemeine daselbst in segensreicher Wirksamkeit zubrachte. Diese Lieder, 48 im Ganzen, bilden fast die Hälfte der von ihm zu Leipzig in den Jahren 1773 und 1774 in zwei Sammlungen herausgegebenen, deren jede ihrer 50 enthielt. Schon bei ihrem ersten Erscheinen hatten ausgezeichnete Tonkünstler jener Zeit Melodieen für dieselben gesungen; zu denen der ersten Sammlung die Capellmeister Scheibe und Kunzen zu Kopenhagen, Wolf in Weimar, die Musikdirektoren Hiller, Rolle und Georg Benda in Leipzig Magdeburg und Gotha, ein kundiger Dilettant, Hofrath Hertel zu Schwerin, und zwei Söhne Johann Sebastian Bachs, der Berliner (Hamburger) und Bückeburger, Carl Philipp Emanuel und Johann Christoph Friedrich; für die der zweiten Sammlung der Letztgenannte allein. Allein kirchlichem Gebrauch konnten dieselben nicht dienen, sie waren lediglich für häusliche Erbauung geschaffen. Da sie fast alle auf kirchenübliche Strophen gedichtet waren, konnte auch ein dringendes Bedürfniß so leicht nicht entstehen, besondere Melodieen für sie zu besitzen um ihre Einführung in die Kirche möglich zu machen. So finden wir denn auch nur zwei dieser Lieder mit neuen Singweisen in unserem Choralbuche; das Sterbelied: „Mein müder Leib ruht einst im Grabe“ 2c. (Ch.B. 79, G.B. 905) dessen wir bereits bei Gelegenheit des Klopstockschen Liedes von gleicher Strophe:

„Ich bins voll Zuversicht" rc. gedacht haben, dessen Melodie auch ihm gemeinsam ist, und das Lied von Gottes Unergründlichkeit: „Wo sind die Weisen die mich lehren wie Gott erkennt was war, was ist" rc. (Ch.B. 154, G.B. 72). Die Strophe dieses letzten ist die des 118ten der französisch-calvinischen Psalme, die sich später in dem Liede Nehrings wiederholt: „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet" rc., und zuletzt in dem Gellertschen: „Wie groß ist des Allmächtgen Güte" rc. Vielleicht war es nur der von den genannten Liedern so ganz abweichende Inhalt des eben besprochenen, der eine neue Melodie für dasselbe zu erheischen schien, die jedoch nur als eine von den früheren abweichende Gesangsform sich darstellt, ohne dem in dem Liede vorherrschenden Grundgefühle näher zu treten.

Der letzte unter den gleichzeitigen geistlichen Liederdichtern die wir als Urheber solcher Gesänge zu nennen wissen für die Kittels Choralbuch neue Melodieen giebt, ist Christoph Christian Sturm. In Augsburg am 25. Januar 1740 geboren, schon in dem blühenden Alter von 46 Jahren von der Welt abgerufen (am 26. August 1786) war ihm in seiner letzten Lebenszeit nur eine kurze kaum achtjährige Wirksamkeit zu Hamburg beschieden, wo er seit 1778 das wichtige Amt des Hauptpastors an St. Petri und eines Scholarchen bekleidete. Aus zwei Sammlungen geistlicher Gesänge, deren jede 30 enthält, mit Melodieen des berühmten Carl Philipp Emanuel Bach, und die er 1780 zu Hamburg bei Johann Heinrich Herold erscheinen ließ, sind 13 Lieder in das neue schleswig-holsteinsche Gesangbuch übergegangen, viele jedoch mit erheblichen Veränderungen, so daß sie fast als neue gelten können (N. 902, 516, 727, 263, 510 rc.). Bachs Melodieen, nur für häusliche Erbauung als Einzelgesänge mit Clavierbegleitung geeignet, konnten den in die genannte Liedersammlung aufgenommenen

geistlichen Gesängen nicht in die Kirche folgen, es bedurfte aber auch keiner neuen Melodieen für die Mehrzahl derselben, da — bis auf eine — alle bereits auf bekannte kirchliche Strophen gedichtet waren. Dieses eine Lied ist denn auch das einzige, das unter den Sturmschen in Kittels Choralbuche mit einer eigenen Melodie erscheint, in der Unterabtheilung des Abschnittes „von unseren Pflichten gegen Gott" der die Überschrift führt: „von dem Bekenntnisse und der Verehrung Jesu Christi insonderheit" (Ch.B. 78, G.B. 639). Sein erstes Gesätz lautet:

Ich bin ein Christ!
mein Herz ist ruhig, und vergißt
die Richtigkeit der Erde.
Ich fühle meinen ganzen Werth
weil ich unsterblich werde!

Die fünfzeilige, iambische Strophe dieses Liedes, die mit einer viersylbigen Zeile beginnend, sodann zweimal eine siebensylbige einer achtsylbigen folgen läßt, war bis 1780 dem evangelischen Kirchengesange fremd, konnte also in denselben erst durch eine neue Melodie eingeführt werden. Die uns hier gebotene aus harter Tonart (F dur) ist sangbar, einfach würdig; ob sie eine weitere Verbreitung gefunden habe, die ihr immer nur mit ihrem ursprünglichen Liede, oder einem neuen gleichen Maaßes hätte zu Theil werden können, ist mir unbekannt geblieben. Überhaupt haben nur wenige der Singweisen, die wir Kittel beizumessen geneigt sind, in weiterem Kreise Anklang gewonnen, höchstens in Thüringen, seinem Vaterlande. Von den Melodieen seines Choralbuches zu Gellerts Liedern begegnet uns nur eine in Umbreits Choralbuche (196): „Herr lehre mich, wenn ich der Tugend diene" 2c.; denn die sogenannte Leipziger Melodie zu dem Liede: „Wie groß ist des Allmächtgen Güte" 2c. welche Umbreit (240) und Fischer (263) übereinstimmend mit

theilen, ist älteren Ursprunges, eine Nachbildung der ursprünglich zu Nehrings Liede: „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet" ꝛc. gesungenen. Von den Singweisen zu Liedern Klopstocks erscheint die des gefeierten Auferstehungsliedes: „Auferstehn, ja auferstehn wirst du" ꝛc. übereinstimmend bei Umbreit (79) und Fischer (26); die jenes andern (von der Hoffnung der Seligkeit): „Ich bins voll Zuversicht" ꝛc. nur in Umbreits Choralbuche (327). Von den Melodieen des Kittelschen Choralbuches zu Cramerschen Liedern haben ihrer zwei: „Erheb', erheb' o meine Seele" ꝛc. und „Rühmt Christen, euren Gott" ꝛc. in Umbreits Choralbuche Aufnahme gefunden (323, 331); die Melodie N. 79 in Kittels Choralbuche die wir bei Umbreit wiederfanden, ist dem Münterschen Liede: „Mein müder Leib" ꝛc. und dem Klopstockschen: „Ich bins voll Zuversicht" ꝛc. gemeinschaftlich. Sturms Lied endlich: „Ich bin ein Christ" ꝛc. hat bei Umbreit (326) mit Vorbeigehung der Kittelschen Melodie eine neue Singweise von E. L. Gerber, dem verdienten Verfasser des Tonkünstler-Lexikons, erhalten.

Neben neuen Melodieen zu geistlichen Liedern gleichzeitiger bekannter Urheber, bietet uns Kittels Choralbuch nur eine einzige zu dem Liede eines älteren allgemein gefeierten Dichters, des frommen Paul Gerhard:

Sollt' ich meinem Gott nicht singen,
Sollt' ich ihm nicht dankbar seyn?

Dasselbe hatte 1667 schon durch J. Georg Ebeling eine eigene schöne Singweise erhalten, dieser war jedoch — wenn wir ihre Aufnahme in das Dresdner Gesang- und Melodieenbuch von 1694 ausnehmen, das sie jedoch mit mancherlei nicht vortheilhaften Veränderungen giebt — kein Anklang zu Theil geworden; man hatte vorgezogen dem Liede Gerhards die Weise Johann Schops zu Rists Auferstehungsliede anzueignen: „Lasset

uns den Herren preisen" ꝛc., *) die in ihrem kräftigen Schwunge jedoch dem Ausdrucke der Gefühle frommer Liebe und Dankbarkeit nicht ganz angemessen schien. Die ursprüngliche Weise des Liedes die seinen Ton auf das Vollkommenste anschlug, auch seiner äußeren Form durch lebendiges Hervorheben der den Schluß seiner einzelnen Strophen auszeichnenden Kehrreime:

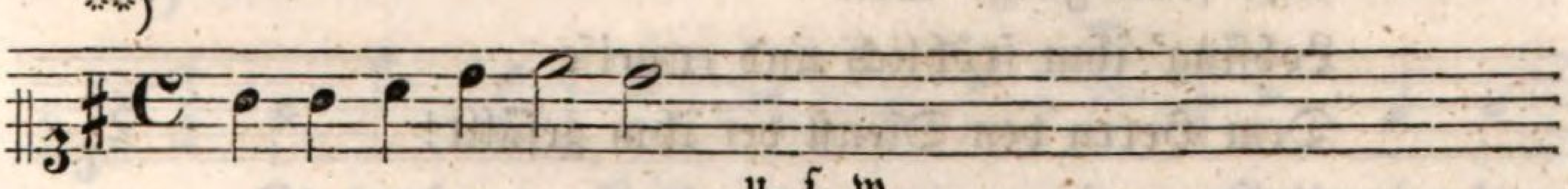
jedes Ding währt seine Zeit,
Gottes Lieb' in Ewigkeit!

sich anmuthig anschmiegte, war unterdeß verschollen, es machte das Bedürfniß einer neuen sich geltend, und diese, wie N. 126 unseres Choralbuches sie giebt, mit der Überschrift: „besondere zu diesem Gesang verfertigte Melodie" erfüllt in ihrer einfachen Lieblichkeit und Sangbarkeit jeden Wunsch der Freunde des schönen Liedes. Daß Kittel durch die eben mitgetheilte Überschrift zu dieser Melodie als einer ihm angehörenden sich bekannt habe, scheint mir außer Zweifel, obgleich er in seiner Bescheidenheit sich nicht als deren Urheber genannt hat. Außer ihr werden ihm in Umbreits Choralbuche noch die Melodieen zweier älteren Lieder zugeschrieben: des Pfingstgesanges von Johann Franke: „Brunnquell aller Güter" ꝛc. (N. 91) **) und des Jesusliedes von Joachim Neander: „Großer Prophete, mein Herze begehret" ꝛc. (N. 183), ***) beide haben jedoch in seinem

---

*) Kittels Choralbuch giebt diese Melodie (N. 63) zu dem Liede: „Glaubet, glaubt er ist das Leben" ꝛc. und ein zweites mal (N. 121) zu dem Liede: „Preis dem Todes-Überwinder" ꝛc.

**)



u. s. w.

***)



u. s. w.

Choralbuche keine Stelle gefunden, weil dasselbe dem neuen schleswig-holsteinschen Gesangbuch sich anschließt, das jene Lieder nicht aufgenommen hat. Ob eine dritte Melodie zu dem Liede: „Dankt dem Herrn, mit frohen Gaben" rc. die ihm eben daselbst (N. 51) zugeschrieben wird*) einer älteren oder neueren Dichtung angehöre, ist mir unbekannt, ihr Lied, das in dem erwähnten Gesangbuche fehlt eben wie die beiden andern, ist mir sonst in keiner geistlichen Liedersammlung begegnet.
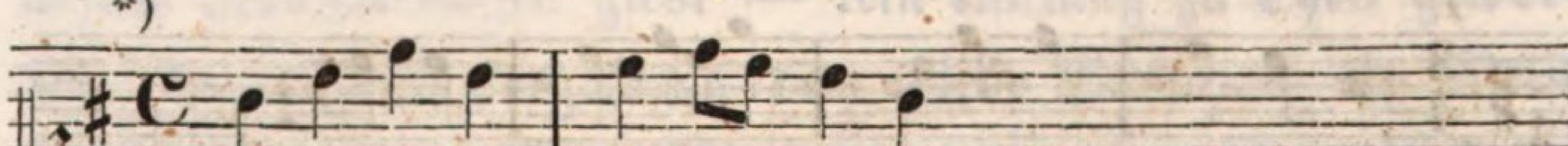
Es sind nun außer den schon besprochenen neuen Melodieen noch ihrer neun übrig zu Liedern unbekannter Dichter des schleswig-holsteinschen Gesangbuches, die ihrem ganzen Tone zufolge wohl gleichzeitigen Ursprunges seyn dürften, von deren Weisen also vorausgesetzt werden kann daß Kittel sie gesungen habe, zumal sie auch Strophen angehören, die bis dahin nicht kirchenüblich waren.

1) Die eines Liedes zur Saatzeit (G.B. 837, Ch.B. 39): „Diesen Saamen segne Gott, daß er ruh' in dieser Erde" rc. vierzeilig trochäisch, mit einer sieben- und achtsylbigen Zeile einmal wechselnd. Umbreit giebt statt ihrer eine andere (319); Fischers Choralbuch hat weder Lied noch Melodie, und es ist anzunehmen, daß zwar jenes in Thüringen örtlich heimisch geworden sei, nicht aber diese.

2) Die Melodie einer Nachdichtung des 100. Psalms:

„Es jauchze Gott und preise
Gott alle Welt!
Und seine ganze Welt
Lobsing' ihm fröhlich und erweise
Dem Herrn den Dienst der ihm gefällt!

---

*) 
u. s. w.

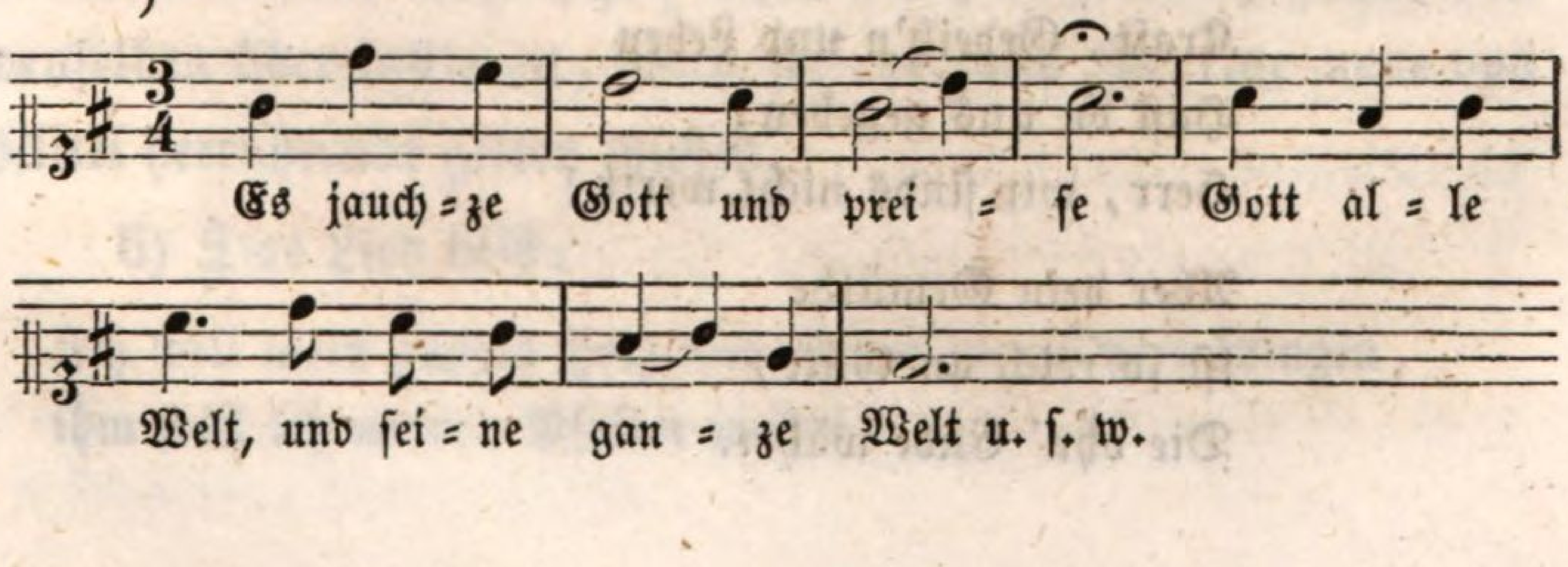
(G.B. 151, Ch.B. 54). *) Die Strophe des Dichters erscheint als eine fünfzeilige, iambische, im Wechsel einer 6=, 4=, 6=, 9=, sylbigen Zeile; eine der Melodiebildung wenig günstige. Um sie sangbarer umzugestalten hat der Sänger ihrer Weise die zweite und dritte Zeile zusammengezogen; wenn aber die neugebildete zweite dadurch als überlang erscheint, so hat er dagegen die vorletzte Sylbe der ersten Zeile zur Dauer eines ganzen Taktes ausgedehnt, das letzte Wort der ursprünglich zweiten aber, und die drei Sylben der ersten beiden Worte der dritten, von ihm mit jener zu einer einzigen verschmolzenen Zeile in einen einzelnen Takt zusammengedrängt, wodurch denn einige Ebenmäßigkeit der rhythmisch=melodischen Gliederung erreicht worden ist, wenn auch die Strophe des Dichters darüber verloren ging, ja, die sinngemäße Betonung der Worte gelitten hat. Die wenig volksgemäße Gestalt der Strophe dieses Liedes hat seine Verbreitung und damit auch die seiner Melodie gehindert, beides habe ich sonst nicht weiter gefunden.

3) Das Lied N. 443 des schleswig=holsteinschen Gesangbuches hat die Strophe des Weihnachtgesanges: „In dulci jubilo" etc. auf dessen Melodie es auch dort, eben wie bei Umbreit (229) verwiesen wird.

Gebeugte Sünder, hört,
Der Angst die euch beschwert
Wird euer Herz entledigt!

---

*)



Auf, schöpfet neuen Muth,
Euch, euch wird heut gepredigt,
euch heilet Christi Blut!
Sünder seid getrost!
Sünder seid getrost!

Schon der Anblick dieses ersten Gesätzes zeigt deutlich, wie wenig angemessen einem solchen Liede „von der Buße und dem Glauben" die überfrohe, jauchzende Melodie jenes alten Weihnachtliedes seyn könne. Hierin lag ohne Zweifel der Grund des Entstehens der neuen, die wir in Kittels Choralbuche (N. 59) finden, die aber deshalb schon keine weitere Verbreitung finden konnte, weil sie nur für ein einzelnes Lied eines wenig gangbaren Maaßes brauchbar ist.

4) Das Abendlied N. 28 des neuen schleswig-holsteinschen Choralbuches hat die Strophe des Liedes von Heinrich Albert: „O Christe Schutzherr deiner Frommen" rc. Diese zeichnet dadurch sich aus vor andern, daß ihr Aufgesang iambisch, ihr Abgesang aber trochäisch ist. Von ihren zehn Zeilen nämlich theilen sich die vier ersten in zwei, die sechs letzten in eben so viel gleichgegliederte Hälften; in jenen wechselt zweimal eine neunsylbige iambische Zeile mit einer achtsylbigen, in diesen zwei sechssylbige trochäische mit einer fünfsylbigen:

Gepriesen, Gott, sei dein Erbarmen,
Du Gott der Langmuth und Geduld!
Du trägst uns stets auf Vaterarmen,
Mit unaussprechlich großer Huld!

Kraft, Gedeih'n und Leben
Hast du uns gegeben;
Herr, wir sinds nicht werth!

Aber dein Gemüthe
ist so reich an Güte,
Die ohn' Ende währt.

Man könnte glauben, die Melodie dieses Liedes bei Kittel (Ch.B. 62) wäre eine örtlich gebräuchliche für das ältere Lied Alberts; allein für Thüringen mindestens bestätigt sich diese Voraussetzung nicht, denn weder das Umbreitsche noch Fischersche Choralbuch enthalten dieselbe, ja, nicht einmal eine Hinweisung auf jenes Lied, das überhaupt schon seiner ungewöhnlichen Strophe wegen sich wenig verbreitet zu haben scheint. Eben so enthält Reins Choralbuch weder das ältere noch neuere Lied oder auch die eine und andre beider Singweisen, und dadurch wird eben so die Voraussetzung beseitigt, als könne die Melodie des Kittelschen Choralbuchs eine in den Herzogthümern Schleswig und Holstein früher schon übliche gewesen seyn, vielmehr wird es wahrscheinlich sie sei eine erst für das neue Lied bei Ausarbeitung dieses Choralbuches erfundene.

5) Dem Liede 145 von der Vorsehung und Regierung Gottes:

> Gott, ihr Menschen gab das Leben,
> er wird auch die Speise geben;
> der so gütig ist als reich
> kleidet und versorget euch ꝛc.

wird a. a. O. auf eine eigene Melodie verwiesen, ohnerachtet es nach den Weisen: „Allenthalben wo ich gehe ꝛc. Liebster Jesu du wirst kommen ꝛc. Sollt es gleich bisweilen scheinen ꝛc." gesungen werden kann, welche alle älteren Ursprungs sind. Da die Melodie des Kittelschen Choralbuches (N. 66) keiner von denselben übereinstimmt, wird sie ebenfalls für eine neue von Kittel herrührende gelten müssen.

6) Das Lied 608:

> Ich will mein ganzes Herz dem Herrn zum Opfer bringen,
> ihm will ich meinen Psalter weihn!

Ihn, ihn will ich erhöhn, vor Gott will ich lobsingen,
sein Name soll mein Loblied seyn!

wird, eben wie das zuvor erwähnte, auf eine eigene Melodie hingewiesen. Seine Strophe, eine iambische in der eine dreizehnsylbige Zeile mit einer achtsylbigen zweimal wechselt, ist in Kittels Choralbuche (N. 83) als sechszeilige gefaßt, so daß eine sechs-, sieben-, achtsylbige Zeile zweimal auf einander folgen. In beiden Formen war sie früher dem evangelischen Kirchengesange fremd, und wir müssen annehmen, erst dieses neuere Lied habe sie in denselben eingeführt, und dadurch das Bedürfniß auch einer neuen Melodie erweckt. Später ist sie (N. 328) auch in Umbreits Choralbuch übergegangen, dessen Mitherausgeber, Rudolf Zacharias Becker zu Gotha, auch das schleswig-holsteinsche Gesangbuch, nach Inhalt seines Vorberichts, für diese Sammlung geistlicher Melodieen berücksichtigt hatte, damit sie möglichst allgemein brauchbar werde.

7) In Umbreits und Fischers Choralbuche ist das Lied N. 884: „Mein Leben ist ein Prüfungsstand" rc. auf die Melodie: „O Ewigkeit du Donnerwort" rc. hingewiesen, deren Strophe jedoch der seinigen nicht übereinstimmt; denn in dieser wechseln zweimal zwei achtsylbige iambische Zeilen mit einer neunsylbigen, und zwei achtsylbige bilden dann den Abgesang, während dort der Aufgesang aus der Wiederholung zwei achtsylbiger und einer siebensylbigen Zeile sich bildet. Richtiger und zweckmäßiger verweis't daher das schleswig-holsteinsche neue Gesangbuch das Lied auf eine eigene Melodie, und daß es diese erst in Kittels Choralbuche gefunden habe (N. 101) ist überwiegend wahrscheinlich.

8) Das Lied über den 96. Psalm (N. 150):

Preis't, Menschen, Gott durch eure Lieder,
Und euer Jubel schweige nie!

Stimmt ein ihr Welten, hallt sie wieder,
Verstärket und verbreitet sie!
Besingt den Höchsten! jeder ehre
den Namen Gottes, jeder lehre
und wiederhole Tag vor Tag
wie viel der Arm des Herrn vermag!

würde der Strophe des Gellertschen Liedes: „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte" ꝛc. (der des 118ten der calvinischen Psalme) übereinstimmen, wenn nicht sein Abgesang statt der Kreuzung von zwei neun- und achtsylbigen Zeilen diese als Paare nebeneinander stellte. Diese Abweichung, von anderen Gesangbüchern für gering geachtet, und hier allerdings auch leichter zu beseitigen als bei dem eben zuvor genannten Liede, hat das schleswig-holsteinsche berücksichtigt und dem Liede eine eigene Melodie zugewiesen, die es (N. 122) in Kittels Choralbuche gefunden hat.

9) Endlich hat das Neujahrslied (N. 56):

Wie schnell ist doch ein Jahr vergangen!
schon wieder eins ist angefangen
in deinem Namen, Jesu Christ,
der du stets uns're Hülfe bist,

obgleich es mit dem Liede Knorrs von Rosenroth: „Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen" ꝛc. eine gleiche Strophe hat (zwei neun- und zwei achtsylbige iambische Zeilen als Paare nebeneinander stehend), in unserem Gesangbuche eine eigene Melodie zugetheilt erhalten (Ch.B. 150), vielleicht nur deshalb, weil jenes andere Lied in den Herzogthümern nicht kirchlich geworden war, seine Singweise also auch nicht sich verbreitet hatte.

Als Auszeichnendes dieser von Kittel für sein Choralbuch neu gesungenen Weisen erscheint das bedeutende Vorwalten der harten Tonart über die weiche; jene finden wir in 20 diese

in nur 8 Fällen. Gegen die Ansicht seiner Zeitgenossen, die in der Tonhöhe (die den Neueren, mit dem bloßen Unterschiede des Harten und Weichen, allein Tonart heißt) ein besonders wirksames Mittel eigenthümlichen Ausdruckes fanden, hat Kittel fremde und ungewöhnliche Tonarten in diesem Sinne nicht aufgesucht; seine Durmelodieen halten sich in dem Umfange der gebräuchlichsten, F, C, G, D, A, E und Es,*) seine Mollmelodieen in dem noch engeren Kreise von C, G, D, A, E.**) Dreitheiliges Maaß hat er bei seinen Weisen nur sehr selten angewendet, in nur drei Fällen: bei Klopstocks Liede (37): „Des Ewigen und der Sterblichen Sohn" ꝛc., bei Gellerts (38): „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" ꝛc. und dem Psalmliede eines unbekannten Dichters (54): „Es jauchze Gott und preise" ꝛc.; jede der vierstimmigen Bearbeitungen dieser Melodieen hat denn auch ein Vorspiel gleichen, oder mindestens triplirten Taktes, wie N. 38 ($\frac{12}{8}$). Die Melodieen älterer Zeit, ohne Rücksicht auf ihre ursprüngliche Gestalt, sind durchgängig in geradem Takte gefaßt, und haben zumeist ein ihnen darin übereinstimmendes Vorspiel, zuweilen ein nur melodisches mit Anklängen an die Weise der sie vorangehen, öfters ein die Grundwendungen derselben nachahmend durchführendes, oder sie als festen Gesang einführendes. Vorspiele dreitheiligen, oder triplirten Taktes zu Melodieen viertheiligen Maaßes kommen nur in neun Fällen vor; $\frac{12}{8}$ Takt bei den Melodieen: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" ꝛc. (Dies sind die Rechte, welche Gott den Kin-

---

*) F, A, E dur kommen nur einmal vor (N. 78. 79. 141.); C dur zweimal (N. 24. 154.); Es dur viermal (N. 15. 60. 126. 150.); fünfmal G dur (N. 37. 54. 76. 83. 104.), am häufigsten (sechsmal) D dur (N. 38. 51. 62. 66. 122. 123.).

**) C, G, und A moll erscheinen jede nur einmal (N. 114. 59. 39.); zweimal D moll (N. 94. 142.); dreimal E moll (N. 13. 101. 144.).

dern Abrahams gebot ꝛc. N. 4) und „Vater Unser im Himmelreich" ꝛc. (127); dreitheiliger bei jenen andern: „Das ist mein Leib" ꝛc. (33); „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet" (Entehre nicht, mein Herz, durch Klagen ꝛc. N. 48); „Erheb', erheb' o meine Seele" ꝛc. (51); „Erschienen ist der Siegestag" ꝛc. (der herrlich Tag ꝛc. [53], hier an die ursprüngliche Melodieform erinnernd); „Gott sei gelobet und gebenedeiet" ꝛc. (67); „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht" ꝛc. (75); „Warum betrübst du dich mein Herz" ꝛc. (132) ohne andere künstlerische Absicht als das Streben nach Mannichfaltigkeit der Behandlung, und nur in dem einen bereits angedeuteten Falle mit einer bestimmteren Beziehung.

Nach allem Diesem bleibt uns nur noch übrig von dem Verhältnisse des Kittelschen Tonsatzes zu der alten kirchlichen Tonart zu reden. Hierin theilte er die Ansichten seiner Vorgänger Doles und Kühnau, die jenen älteren melodisch-harmonischen Gesangsformen einen großen Theil der Kraft und Würde früherer geistlicher Singweisen beimaaßen, während Hiller und dessen Anhänger sie für ein Veraltetes, alles wahren Lebens Entbehrendes hielten, das weder Ehrfurcht verdiene noch Erhaltung, bis auf wenige, auch der modernen Tonart nicht fremde Züge. Wenn er dennoch selbst an älteren Melodieen, die unter den von ihm gesetzten die überwiegende Mehrzahl bilden, trotz ihrer gerühmten Unverbesserlichkeit vielfach gemodelt und in seinem Sinne gebessert hat, so haben doch diese Besserungen nirgend den Zweck, den Kirchentönen eigenthümliche Wendungen (etwa als zu harte) auszulöschen und für die moderne Tonart, als die allein gültige, überall die Herrschaft zu gründen. Sie wollen nur die Sangbarkeit, den Fluß der Melodieen, wo Beides vermißt werden könnte, erhöhen und sichern; wenn also das Gepräge des Alterthums zuweilen dadurch angetastet wird, so

geschieht dies nicht absichtlich, sondern nur als Folge jenes damit nicht nothwendig zusammenhängenden Strebens.

Der mixolydischen Melodieen seines Choralbuches sind nur wenige: wenn wir einzelne, des Anbequemens halber nöthige Abweichungen nicht als selbständige Singweisen gelten lassen, eigentlich nur vier. Denn die Melodie des Liedes: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" rc. (Es ist das Heil uns kommen her rc.) wird von Manchem zu den ionischen gerechnet, was wir an diesem Orte auf sich beruhen lassen. Keine unter diesen Melodieen bringt in dem schleswig-holsteinschen Gesangbuche noch ihr ursprüngliches unverändertes Lied mit, einer von ihnen sind überall nur fremde anbequemt, und ihr eigenes hat keine Aufnahme gefunden. Luthers Lied von den zehn Geboten: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" rc. (G.B. 381, Ch.B. 40) ist verändert in: „Dies sind die Rechte welche Gott den Kindern Abrahams gebot" rc.; seine Melodie, dem alten Wallfahrtsliede: „In Gottes Namen fahren wir" rc. entlehnt, ist bis auf eine Veränderung (neben der jedoch die ursprüngliche Wendung bemerkt ist) beibehalten, nur in der vorletzten Zeile ist der Wechsel der großen mit der kleinen Terz beseitigt, vielleicht auf den Grund älterer, allerdings vorhandener Les'arten; auch ist hier die häufiger vorkommende, in der dieser Wechsel erscheint, angezeigt. Das Lied: „Gelobet seist du Jesus Christ" rc. (G.B. 222, Ch.B. 61) zwar in seinen sieben Strophen und deren Grundgedanken erhalten, findet sich doch in allen nach einseitigem Geschmacke gleich einer Schülerarbeit gemeistert, worüber seine körnige alterthümliche Sprache, sein treuherzig frommer Ton verloren gegangen ist. Wie es nun in dem schleswig-holsteiner Gesangbuche lautet, wird die Veränderung seiner vorletzten Melodiezeile erklärlich, deren alterthümliche Wendung dem in dem Ganzen jetzt vorherrschenden

Tone nicht entspricht; doch ist auch hier das Ursprüngliche neben das Geänderte gesetzt. Für das alte Abendmahlslied: „Gott sei gelobet und gebenedeiet" rc. sind zwei Melodieen gegeben (67. 68), wie es wegen der doppelten Fassung nothwendig war in der dasselbe in dem schl.-holst. Gesangbuche erscheint. Unter dessen N. 409 nämlich finden wir das Lied — mit Ausnahme weniger die ältere Sprachform betreffender Abänderungen — in seiner ursprünglichen Gestalt, nur daß es nach sechs statt anfänglicher drei Strophen abgetheilt ist, indem Auf- und Abgesang, von einander gesondert, als selbständige Gesätze behandelt werden. Für diese Fassung ist auch die Melodie (N. 67), bis auf wenige Vereinfachungen, in ursprünglicher Gestalt gegeben. N. 410 dagegen bietet uns ein neu bearbeitetes Lied, ebenfalls in sechs Strophen, für deren Bildung der Aufgesang des älteren die Grundform gewährt, wonach denn auch die zweite Melodie in ihrer daran sich lehnenden Gestaltung geregelt wird, wiewohl sie dabei ihre einzelnen Wendungen stets aus der ersten, älteren schöpft. Endlich hat das Lied von Herrmann Bonnus: „Ach wir armen Sünder" rc. keine Aufnahme in unser Gesangbuch gefunden; an seine Stelle sind drei andere Lieder getreten (N. 634, 448, 891), die bei einigen Abweichungen ihrer einzelnen Zeilen von der Strophenbildung des ursprünglichen Liedes, auch Abänderungen der alten ihnen sonst gemeinsamen Melodie des Judasliedes erheischten, mit denen diese in dreifacher Gestalt unter N. 120 in Kittels Choralbuche gegeben wird. Von jenen drei zu ihnen gehörenden Liedern finden wir N. 448, unter dem Abschnitte „von der Buße und dem Glauben" als allgemeines Sündenbekenntniß:

Lasset uns beweinen das was wir gethan
Gott nahm stets die Seinen wenn sie kamen, an.

N. 634, unter der Abtheilung „von dem Bekenntnisse und der

Verehrung Jesu" hat den Augenblick des Verscheidens Christi am Kreuze als Aufgabe sich gestellt, ohne jedoch dessen Heiligkeit und Größe irgend genug gethan zu haben:

„Nacht und Schatten decken des Mittlers Angesicht,
Und des Richters Schrecken erträgt die Seele nicht,
Ach wie ist ihm bange um Freudigkeit und Licht!" ꝛc.

N. 891, unter die allgemeine Bezeichnung gestellt: „von der christlichen Vorbereitung zum Tode und dessen getroster Erwartung" neigt sich hin zu der von Rist mit Vorliebe gepflegten Gattung der „sonderbaren" Lieder; es führt uns an das Sterbebette eines Glaubensspötters, fürbittend, in seinen letzten beiden Strophen (der achten und neunten) ernstlich ermahnend:

Tief in Todesschmerzen liegt nun der Spötter da,
ohne Trost im Herzen ist er dem Richtstuhl nah;
Nahe dem Verderben das dein Gesetz ihm droht,
Ach laß ihn nicht sterben ach nicht den zweiten Tod!

Das alte Lied, beginnend mit dem Bewußtseyn des tiefen Bedürfnisses der Erlösung, fortgehend zu der Erwägung um wie hohen Preis dieselbe allein zu erringen gewesen, um des ewigen Sohnes Gehorsam bis zum Tode, jenen Gehorsam durch den er unser Trost, unsere Hoffnung, unsere Stärke geworden; endend zuletzt mit Lobpreisung und Gebet, durfte mit vollem Rechte jene alte Melodie sich aneignen in einer Tonart, deren Beziehungen zu dem Kreise der ihr verwandten sie befähigte Heiteres wie feierlich Geheimnißvolles, Erhabenes wie Demüthiges, mit gleicher Kraft auszudrücken. Im Vereine mit neueren Liedern, die nicht sowohl als einstimmiger Ausdruck des Gesammtgefühls der Gemeine sich kundgeben, als sie nach einem Eindrucke streben auf dieselbe im Wege dichterischer, die Einbildungskraft in Anspruch nehmender Schilderungen, — in solchem

Vereine muß jene Singweise, weil auf einer anderen Anschauung des Tonreiches, einer anderen Empfindungsweise beruhend, schon mehr als ein Fremdes erscheinen, ein von Außen her Überkommenes; sie ladet deshalb den Tonsetzer ein, sie in jenem neuen Sinne zu behandeln, einen innigern Verein mit den ihr gesellten späteren Liedern anzubahnen. Hiedurch dürfte sich rechtfertigen, was wir von der Behandlung der Kirchentonarten durch Kittel in seinem Choralbuche zu sagen haben; indem wir aber bei Gelegenheit einer Tonart vorzüglich kirchlichen Gepräges hier dabei länger verweilen, wird uns zugleich die Berechtigung daraus erwachsen, bei der Betrachtung des Verhältnisses seiner Behandlung zu den übrigen uns größerer Kürze zu befleißigen. Wir müssen ihm zugestehen, daß er als Künstler durch die Ahnung der eigenthümlichen, wesentlich unterscheidenden Züge jener älteren Gesangsformen richtig geleitet worden ist, daß er sie durch Übung sich geläufig gemacht hat, daß er dadurch befähigt worden ist, dieselben in gehöriger Weise hervortreten zu lassen und sich vor ihrem Verkennen zu hüten. Dennoch fühlen wir, daß jene Formen nur ein vorgelegtes Muster sind für seine Arbeit, eine Beschränkung die er sich auflegt, nicht das nothwendige innere Gesetz, durch das seine Tonanschauungen Gestalt gewinnen, sich verkörpern; daß ein anderer Geist ihn treibt und seine Schöpfungen regelt. Dieser spiegelt sich nun ab in jenen neuen Liedern die er älteren Singweisen gesellt findet, und giebt der harmonischen Ausgestaltung dieser letzten das in seinen Choralsätzen hervortretende Gepräge. Dazu kommt, daß diese Sätze nicht durch freies, künstlerisches Schaffen hervorgerufen, daß sie vielmehr bestimmt waren einem ganz bestimmt umgrenzten Bedürfnisse zu dienen, dem Gebrauche wenig gesangeskundiger und befähigter Gemeinen; Kittel also bemüht seyn mußte, wie er selber in dem Vorberichte seines Cho=

ralbuches bemerkt, „die Choräle so kunstlos und natürlich zu setzen, daß sie von einem auch nur wenig geübten Organisten ohne Mühe gut und richtig vorgetragen werden könnten, und durch solchen Vortrag die Gemeine, welche durch unreines und blos gekünsteltes Spiel, oder selbst durch sehr kunstreiche Harmonieen leicht in Verwirrung gerathe, allgemein zu gutem Choralsingen gewöhnt werde." Er hatte sich nicht die Aufgabe gestellt, gleich Eccard „etwas Anmuthiges, der Kunst Gemäßes" zu schaffen das zuvor noch nicht dagewesen, wo denn dem edlen Meister ein Werk entstehen konnte, worin die Tonanschauungen der Vergangenheit zu Blüte und Frucht gereift erscheinen, worin ihr innerster Sinn sich enthüllte, wie zuvor unbewußt und verhüllt, so nunmehr völlig erwacht, licht und strahlend. Eben so wenig waren die Choralsätze des Verfassers unserer Sammlung gleich denen seines eigenen Meisters und Vorgängers, des unvergleichlichen J. S. Bach, überall im Sinne bestimmter künstlerischer Aufgaben hervorgegangen, und deswegen schon konnte ihm nicht gegeben seyn, wenn er auch sonst es vermocht hätte, durch die schöpferische Kraft seiner Anschauung sich lebendig in die Mitte des Geistes früherer Zeiten zu versetzen und deren Eigenthümlichkeit selbst unter der Gewalt der Formen seiner Gegenwart kräftig geltend zu machen. Wir dürfen daher mit ihm nicht rechten, daß er nicht geleistet hat, was er nicht wollte noch konnte, und daß er an Formen der Vergangenheit sich lehnend, doch nur ein treuer Spiegel seiner Gegenwart geblieben ist.

Wie der mixolydischen, so sind auch der phrygischen und aeolischen Melodieen verhältnißmäßig nur wenige in seinem Choralbuche; von jenen acht,*) von diesen nur

*) Ach Gott vom Himmel sieh darein rc. (N. 4.)
O Haupt voll Blut und Wunden rc. (N. 22.)

vier.*) Von den Liedern jener ersten steht nur eines selbständig und unverändert da in dem schleswig-holsteinschen Gesangbuche: „Mitten wir im Leben sind" 2c. (N. 528); zwei andere freilich ebenfalls in ursprünglicher Gestalt (Es woll' uns Gott genädig seyn 2c. 476, 477, und: Herr Gott dich loben wir 2c. 598, 599), doch ist daneben zur Auswahl zugleich eine spätere Umgestaltung gesetzt.**) Zwei gleichzeitige Lieder aus der frühesten Zeit der Kirchenverbesserung, beide süddeutschen Ursprungs (aus Nürnberg und Straßburg), die Lieder Erhard Hegenwalds und Matthias Greiters über den 51. Psalm: „Erbarm dich mein, o Herre Gott" 2c. und „O Herre Gott begnade mich" 2c. hat das Schicksal getroffen, von der Aufnahme in unser Gesangbuch ausgeschlossen zu bleiben, wenn auch ihre Melodieen demselben erhalten worden sind. An die Stelle des ersten, seiner Singweise angeeignet, ist das Bußlied getreten (N. 446):

Ich Staub vom Staube, wer bin ich
der Sünder, daß du meiner dich
noch stets, du Heiliger, erbarmst,
Weltrichter, meiner stets erbarmst!

Die Singweise des zweiten hat eine ihrer ursprünglichen ganz

Christus der uns selig macht 2c. (N. 31.)
Erbarm dich mein o Herre Gott 2c. (N. 49.)
Es woll' uns Gott genädig seyn 2c. (N. 57.)
Herr Gott dich loben wir 2c. (N. 70.)
O Herre Gott begnade mich 2c. (N. 80.)
Mitten wir im Leben sind 2c. (N. 103.)

*) Allein zu dir Herr Jesu Christ 2c. (N. 8.)
Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt 2c. (N. 81.)
Was mein Gott will, das gscheh allzeit 2c. (N. 135.)
Wenn auch Widerwärtigkeiten 2c.
(Nun komm, der Heiden Heiland 2c. [N. 137.])

**) Auch bei anderen Liedern kommt dieser Fall vor, wie: „Ein' feste Burg" 2c. (N. 483. 484.) „O Lamm Gottes" 2c. (N. 275. 276.) u. s. w.

fremde Bestimmung erhalten, wir finden sie (N. 112) einem Liede „von der göttlichen Dreieinigkeit" gesellt, mit dem, oder doch einem ähnlichen, sie auch in thüringischen Choralbüchern erscheint (Umbreit 209, Fischer 125):

Ich glaub' an Gott, den einigen
den ewigen, den Herrlichen;
Der Himmel und die Erde
ward, als er sprach: es werde!

Alle übrigen haben ihre Lieder zwar behalten, jedoch mit vielen, mehr oder minder glücklichen Veränderungen. Des Einflusses den solche Erneuerungen, Umschaffungen, Veränderungen ihrer Lieder auf die harmonische Behandlung der Melodieen üben müssen, ist zuvor gedacht. Zu besonderen Bemerkungen giebt die Kittelsche nur soweit Anlaß, als ein einziger seiner Tonsätze allein, der auf die Weise des Psalmliedes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" rc. (N. 4) den unregelmäßigen phrygischen Schluß zeigt, während alle übrigen uns den kräftigern, die Tonart schärfer ausprägenden entgegenbringen, der nicht auf der Unterquinte des letzten Tones der Melodie ruht, sondern auf dem Grundtone, der entweder von dessen Unterquinte und Oberquarte, oder seiner großen Unter- und kleinen Obersecunde aus gefunden wird. In der Melodie des Psalmliedes: „Erbarm' dich mein o Herre Gott" rc. zeigt der dritte Ton den vorhergehenden um einen Halbton geschärft, also einen Fortschritt durch die übermäßige Prime; eine tonwidrige Erhöhung die aber nicht Kittel zur Last gelegt werden darf, da er sie bereits vorfand, wie sie denn schon (mit anderen ähnlichen) bei Joh. Herrmann Schein vorkommt, bei Johann Crüger, bei Andreas Hammerschmidt rc. Von den vier Liedern a e o l i s c h e r Melodieen die Kittels Choralbuch enthält, sind in dem schleswig-holsteinschen Choralbuche drei (G.B. 454. Ch.B. 8; G.B. 522, Ch.B. 81;

G.B. 681. Ch.B. 135) sehr wesentlich umgearbeitet, das vierte ist dort gar nicht aufgenommen und seine Melodie — die des Hymnus: Veni redemptor gentium — erscheint zweimal, mit Rücksicht auf ihre ursprüngliche Bestimmung, zu den Adventliedern: „Gott sei Dank in aller Welt" ꝛc. (N. 210) das leider nicht minder übel verändert ist als Luthers: „Gelobet seyst du Jesu Christ" ꝛc. und: „Sohn der uns verheißen war" ꝛc. (211) das für eine ganz neue Umarbeitnng des Hymnus gelten kann, dem sie ursprünglich angehörte. In Kittels Choralbuche wird sie einem neuen Liede „vom Vertrauen auf Gott, und der Geduld" angeeignet (N. 685):

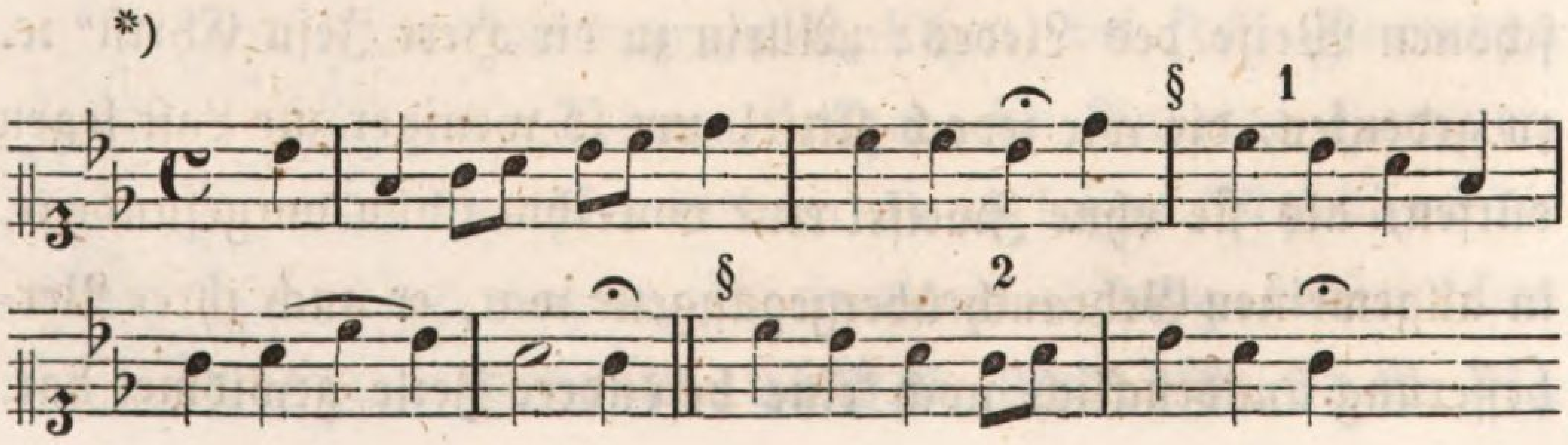
„Wenn auch Widerwärtigkeiten wider meine Ruhe streiten
Will ich dennoch voll Vertrauen auf zu dir, mein Vater, schauen" ꝛc.

weshalb sie um völlig dafür brauchbar zu werden in ihren ersten beiden Zeilen eine Verlängerung um einen Ton erfahren mußte. Sie ist die einzige Melodie eines älteren Hymnus der römischen Kirche die wir in unserem Choralbuche antreffen; die neben ihr sonst gebräuchlichsten des Weihnachthymnus: „A solis ortus cardine" etc. und des der Pfingstzeit bestimmten: „Veni creator Spiritus" etc. sind, um Vervielfachung der Melodieen gleichen Maaßes zu vermeiden, mit modernen vertauscht, obgleich das Gesangbuch die letztgenannte mehrmals vorschreibt, auch eine Umdichtung des lutherischen: „Komm Gott Schöpfer heil'ger Geist" ꝛc. (336) giebt; wir hatten ihrer also auch nicht unter den mixolydischen und phrygischen zu gedenken, zu denen sie gehören. Endlich ist hier noch einer wesentlichen Entstellung der schönen Weise des Liedes: „Allein zu dir Herr Jesu Christ" ꝛc. zu gedenken, die wir jedoch Kittel um so weniger zur Last legen dürfen, als sie ohne Zweifel eine von ihm schon vorgefundene, in allgemeinen Gebrauch übergegangene war, er auch ihrer Verbesserung ausdrücklich noch eine besondere Zeile gewidmet hat.

In den ersten beiden Zeilen dieser Melodie nämlich erscheinen ursprünglich synkoptische Dehnungen,*) die weil ihre Auffassung und ihr Vortrag einer gemischten Gemeine schwer fallen mußten, nach einiger Zeit außer Übung gekommen sind. Nun hat aber die in Schleswig-Holstein gangbar gewordene Singart bei Beseitigung dieser Schwierigkeit die erste Melodiezeile auf zwei Takte zurückgebracht, bei der zweiten dagegen sich nur begnügt die Rückung auszulöschen, die Dehnung selbst aber und damit eine Dauer von drei Takten beibehalten, wodurch das Ebenmaaß der Melodie gänzlich zerstört wird. Daß Kittel hier auch die Dehnung auszumerzen vorgeschlagen hat, wird man unbedingt billigen müssen.

Von den sehr zahlreichen ionischen Melodieen des 16. Jahrhunderts in unserem Choralbuche — und auf diese haben wir in dem Vorangehenden wie hier allein Rücksicht genommen, als einer Zeit entstammend der die Kirchentöne noch lebendiges Gesetz für Bildung geistlicher Singweisen waren — von diesen Melodieen durften wir kaum erwarten, sie durch Kittel in der Art behandelt zu sehen, daß ihre Tonart gegen die Durtöne unserer Tage, denen sie sehr nahe steht, mit entschiedenem Gepräge eigenthümlich hervorträte. Wir finden uns darin nicht getäuscht; Kittels Sätze dieser Melodieen mußten um so mehr eine moderne Färbung gewinnen, als deren Lieder der Mehrzahl nach in diesem Sinne völlig umgeformt sind, selbst in ihrer ersten Zeile, die sonst in der Regel auch bei gänzlicher Um-

*)



schmelzung erhalten zu werden pflegt wo es nur möglich ist, damit man das Lied an derselben erkenne. So beginnt nunmehr Luthers Lied: „Nun freut euch lieben Christen g'mein" 2c. dessen beide Hauptweisen das Choralbuch unter den Nummern 1, 69 und 107 giebt, in seinen ersten zwei Zeilen (G.B. 177):

Nun Christen, laßt uns fröhlich seyn
Gott Preis und Ehre bringen 2c.

das Lied Gramanns über den 103. Psalm (G.B. 496):

Auf meine Seele, singe
es singe Gott was in mir ist 2c.

Das von Gellert in seiner Urform so warm gepriesene Lied Schallings: „Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr" 2c. lautet in dem ersten Stollen seines Aufgesanges (G.B. 648):

Aus ganzem Herzen lieb' ich dich,
nach Gnade, Heiland, dürstet mich
die meine Seele labe 2c.

Das Lied der frommen Elisabeth Creuzigerin: „Herr Christ der einig' Gotts Sohn" 2c. trotz seiner unbeholfenen Sprache voll Kraft und Innigkeit, hat in seiner Umschmelzung einen großen Theil derselben eingebüßt (G.B. 650):

O Christe, Eingeborner
von Ewigkeit erzeugt,
des Vaters Auserkorner,
dem Aller Knie sich beugt 2c.

Das Weihnachtlied: „Ein Kindelein so löbelich" 2c. das Luthers Gesangbücher als ein älteres geben, zum Zeugnisse, wie auch unter der Finsterniß des Papstthums Leute gelebt, die eines rechten Glaubens gewesen, findet in unserem Gesangbuche (N. 219) ein kaum entfernt ihm anklingendes:

Wie liebt uns Gott so väterlich,
uns Sünder, uns Verlorne!
Frohlockt! für uns erniedrigt sich

sein Sohn, der Eingeborne!
Er, der von Gott verheißen war,
den eine Jungfrau uns gebar,
besieget Tod und Hölle ꝛc.

Luthers Lied über den **14.** Psalm: „Es spricht der Unweisen Mund wohl“ ꝛc. hat eine durchgängige Umgestaltung erfahren (**N. 492**); es lautet nunmehr in seinen ersten Zeilen:

Erkühnt sich schon der Gleißner Mund
Gott ihren Gott zu nennen;
in ihren Werken giebt sichs kund
daß sie ihn doch nicht kennen ꝛc.

Das treuherzige Kinderlied Luthers auf Weihnacht ist aller der Züge entkleidet die ihm sein eigenthümliches Gepräge verleihen (**N. 225**):

Vom Himmel komm ich her zu euch;
Erschreckt nicht, bebt nicht, freuet euch!
Sprach Gottes Engel und erhob
des Vaters und des Sohnes Lob ꝛc.

Das kräftige Glaubenslied, an dem Mancher sich getröstet hat in seinen letzten Stunden, das sofort mit dem Bekenntnisse der dem Heilande in seiner menschlichen Natur wesentlich einwohnenden Fülle der Gottheit beginnt als dem Kerne seiner erlösenden Kraft, das Lied: „Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott“ ꝛc., wie lau erklingt es nun (**N. 531**):

O Jesu, du mein Herr und Gott
littst willig Angst und Schmach und Spott,
als du für mich am Kreuze starbst
und mir ein ewig Heil erwarbst ꝛc.

Viele andere ähnliche Fälle wären hier zu erwähnen, wir beschränken uns auf die angeführten. Kommt nun noch hinzu, daß bei den Melodieen des Kittelschen Choralbuches häufig auf ganz prosaische Lieder hingewiesen wird statt auf ihre ur-

sprünglichen oder auch nur deren Umbildung, auf Lieder, die allerdings nützliche Lehren einschärfen und voll guter Gesinnung sind, nur nichts weniger als Kirchenlieder, und muß man annehmen, daß dem Meister bei seinen Tonsätzen eben diese Lieder nach denen er sie überschreibt, vorzugsweise gegenwärtig waren; so erklärt es sich um so leichter, wie der Geist kirchlicher Frömmigkeit, geschweige denn der des Jahrhunderts der Kirchenverbesserung in seiner alterthümlichen Kraft, diese nicht habe durchdringen können. So wird in dem Choralbuche (N. 69) die ältere Weise des lutherischen Liedes: „Nun freut euch lieben Christen g'mein" rc. auf ein Lied „von der Arbeitsamkeit" hingewiesen (N. 741):

Gott, welcher das Vermögen schafft
das Gute zu vollbringen,
giebt auch zur Arbeit Muth und Kraft
und läßt sie uns gelingen;
wer sie mit Gott nur unternimmt,
wird was sein Vater ihm bestimmt
durch Fleiß und Treu erstreben rc.

ein Lied, das in seiner Art vielleicht nur durch N. 769 übertroffen wird, das von der Dienstfertigkeit handelt:

Dienstfertig soll ich seyn, wohl dem der dies erkennet,
der, diese Pflicht zu thun, aus Menschenliebe brennet!
und zwingt ihn gleich kein Amt zu dem was sie gebeut
doch ihr mit Lust gehorcht auch ohne Ruf und Eid rc.

Die Melodie: „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn" rc. (N. 35) wird nach einem kühlen Liede des Gesangbuchs (N. 383) genannt „Der Herr liebt unser Leben" rc. worin wir ermahnt werden die Sünde zu meiden und das Rechte zu thun, da schon die Vernunft wisse was gut und böse sei, uns durch das Gewissen richte, uns Ruh und Freude verheiße wenn wir jenem Gebote gehorchten u. s. w. Erwägen wir den Ton dieser Lieder,

so dürfen wir uns nicht wundern wenn das Gesetz der Kirchentonart, für die Mehrheit der Zeitgenossen Kittels bei ihren geistlichen Tonsätzen ohnehin schon nicht mehr allgemein gültig, ihm nur als verbietend und abwehrend, verneinend, also nicht schöpferisch gebietend erschien, und nicht als der seine Werke durchdringende in ihnen offenbarte Geist sich kund geben konnte.

Was endlich die Melodieen dorischer Tonart betrifft, so erscheinen die meisten zwar in der Octavengattung von D als ihrem ursprünglichen Tonumfange, andere indeß auch in dem versetzten von G mit kleiner Terz, einige in E mit großer Secunde (fis) oder in A, wobei jedoch die Vorzeichnung der großen Sexte in beiden Fällen unterlassen ist. Bei dem Umfange von D hätte, um dieses entscheidende Merkmal der Tonart zu bezeichnen, nur die Beifügung des b neben dem Schlüssel unterbleiben dürfen; dieses ist jedoch nur einmal geschehen, bei der Melodie des lutherischen Liedes: „Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin" ꝛc., in allen anderen ähnlichen Fällen finden wir es zufolge des modernen Verfahrens bei der Tonart D moll vorgezeichnet, und nur an einzelnen Stellen wird es aufgehoben. Im Allgemeinen tritt die Eigenthümlichkeit des Dorischen nur schwach hervor und selten nur macht sie sich kräftiger geltend, wie in der Melodie: „Christ unser Herr zum Jordan kam ꝛc. Durch Adams Fall ist ganz verderbt ꝛc. Erschienen ist der herrlich' Tag ꝛc. Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand ꝛc. Mit Fried' und Freud" ꝛc. u. s. w. Daß auch hier, wie bei den Singweisen aus andern kirchlichen Tonarten, die moderne Umschaffung ihrer Lieder oder deren völliges Ausmerzen, während ihre Melodieen mit Nichtbeachtung ihres ursprünglichen Gepräges, nur dem Strophenbaue zufolge, für andere oft nüchterne und schwunglose Lieder verwendet wurden, mit dazu beigetragen habe für den Setzer den feierlich alter-

thümlichen Ton solcher übel anbequemten Weisen verschwinden zu machen, scheint außer Zweifel. Wenige Lieder haben ihre ursprüngliche Gestalt bewahrt, wie „Vater unser im Himmelreich" ꝛc. (G.B. N. 697), die Lieder: „Christ ist erstanden" ꝛc. und „Christ fuhr gen Himmel" ꝛc. (285, 317), „Jesus Christus unser Heiland der den Tod überwand" ꝛc. und „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand" ꝛc. (286, 403); andre sind mehr oder minder verändert, doch so daß man ihre anfängliche Form noch erkennt (Christ unser Herr zum Jordan [als Heiland] kam ꝛc. N. 386; Durch Adams Fall ist ganz verderbt [wurden wir auch sterblich ꝛc.] N. 178; Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ [um Eifer, Kraft und Stärke ꝛc.] N. 856). Bei andern sind diese äußeren Anklänge zumeist verlöscht, und man erkennt das Lied aus dem sie hervorgegangen sind kaum anders, als an allgemeinen Zügen seines Gedankenganges. So ist das Osterlied: „Christ lag in Todesbanden" ꝛc. — jetzt unter der Abtheilung „von dem Bekenntnisse und der Verehrung Jesu" aufzusuchen, N. 636 — dahin umgestaltet:

Der Herr der uns bei Gott vertrat,
der Heiland ist erstanden;
frei, weil er selbst das Leben hat
von seines Todes Banden ꝛc.

Das Weihnachtlied: „Wir Christenleut" ꝛc. dämmert nur entfernt hervor aus dem Liede N. 229:

O Christenheit sei hocherfreut
das Heil der Welt, der Mittler ist geboren ꝛc.

In dem Choralbuche ist seine Singweise für Gellerts Lied: „Auf schicke dich recht feierlich" ꝛc. angewendet. Noch entfernter sind die Anklänge von Luthers „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin" ꝛc. in dem neuen Liede (534) dem seine Melodie angeeignet wird:

Getrost und freudig geh' ich hin
nach deinem Willen,
du Gott dem ich ergeben bin
wirst erfüllen
was du mir verheißen hast;
der Tod wird mir ein Schlummer. *)

Bis auf unbedeutende Spuren sind auch die äußeren Beziehungen verschwunden in dem Liede das die Stelle des alten Gesanges: „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" rc. einnimmt (444) und auf seine Melodie verwiesen wird; kaum den Gedankengang theilt es mit diesem, und gleicht ihm höchstens in der Zahl seiner Strophen, deren es auch 16 zählt:

Ich komme, Herr mein Gott, zu dir
du rufst die Sünder, hilf auch mir,
zum Bunde deiner Gnaden!
Du, der du voll Erbarmen bist
hast jeden ja, der elend ist
selbst liebreich eingeladen.

Das Lied: „Christ der du bist der helle Tag" rc. ist ganz aus dem Gesangbuche verschwunden, seine Melodie (Ch.B. 26) ist beibehalten, doch für Lieder, unter sich von dem verschiedensten Inhalte, nur darin übereinstimmend, daß sie dem ursprünglichen auch nicht im Entferntesten anklingen. N. 796, auf diese Melodie gerichtet, steht unter dem Abschnitte „von den Gesinnungen des Christen über den Tod derer, die in Sünden gelebt haben", und lautet in seiner ersten Strophe:

Ach wer auf späte Buße hofft
erwäg', erwäge doch, wie oft

*) Die Sterbelieder N. 540, 896, die wir außerdem auf diese Melodie verwiesen finden, haben nur geringe Beziehung zu dem lutherischen Liede auf Simeons Scheideworte.

der Sünder plötzlich vors Gericht
gerufen wird, und frevle nicht.

N. 803 ist eine Fürbitte für Kinder:

Die Kinder deren wir uns freu'n
Sind alle, Gott und Vater, dein;
Sind deine beste Gab' o Herr;
Bewahre sie, Barmherziger!

N. 823 ist — nachdem Lieder für die Gelehrten, Handlung- und Gewerbetreibenden, und für die Künstler vorangegangen sind, allen Arbeitern gewidmet:

Die ihr auch ohne Wissenschaft
und ohne Kunst, gewissenhaft
des Fleißes eurer Händ' euch nährt
auch ihr seid Gott und Menschen werth rc.

Auch das Lied über den 124. Psalm: „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" rc. hat keine Stelle im Gesangbuche gefunden, auf seine Melodie sind dagegen zwei Lieder sehr verschiedenen Inhalts verwiesen, um derentwillen sie in das Choralbuch (N. 153) aufgenommen ist. N. 415, unter den Liedern vom heiligen Abendmahle stehend, ist das bekannte des Schulkollegen Cyriacus Günther zu Gotha: „Halt im Gedächtniß Jesum Christ" rc. mit nicht empfehlenswerthen, abschwächenden Veränderungen; das zweite, N. 740, ergreift wieder unter den in Gesänge gebrachten „Pflichten des Menschen gegen sich selbst" die Ermahnung über die „Arbeitsamkeit und das Verhalten gegen irdische Güter", beides heilsam und nothwendig allerdings für das Leben selbst in Lehre wie Beispiel, doch nützlich mehr als im Kirchengesange erbaulich:

Zur Arbeit, nicht zum Müßiggang
sind wir, o Gott! auf Erden.
Drum müss' ich auch mein Leben lang
kein Knecht der Trägheit werden!

Gieb mir Verstand, und Lust, und Kraft
geschickt und auch gewissenhaft
mein Amt hier zu verwalten!

Nachdem wir das neue Gesangbuch für Schleswig-Holstein von verschiedenen Gesichtspunkten her wiederholt betrachtet haben, auch in seinem Verhältnisse zu dem für dasselbe ausgearbeiteten, erst mehr als zwanzig Jahre später öffentlich gewordenen Choralbuche Kittels, seien noch einige zurückblickende und zusammenfassende Betrachtungen über beide vergönnt.

Die Herausgeber unseres Gesangbuches hatten, wie vorauszusetzen ist, ihre Arbeit mit dem redlichen Willen begonnen, etwas Vollkommneres in dieser Gattung zu leisten, als man bisher gesehen, das Ältere nicht nur dem Standpunkte ihrer Gegenwart und dem Verständnisse eines Jeden näher zu bringen, sondern auch den Gewinn der Neuzeit in Ausbildung der Sprache, Schärfe des Ausdrucks, Zierlichkeit der Wendungen u. dgl. dem Älteren wie dem Neueren zu Gute kommen zu lassen, das sie der Aufnahme in ihre Sammlung würdig achteten. Sie stützten sich dabei auf die Voraussetzung einer in allen Künsten mit dem Fortgange der Zeit stets wachsenden Vervollkommnung, die es nicht nur gestatte, sondern auch zur Pflicht mache, die bessernde Feile keinen Augenblick ruhen zu lassen, den stets zunehmenden Reichthum an Ausdrucksmitteln auch dem früher Geschaffenen gewissenhaft anzueignen, ohne Rücksicht auf die Zeit seines Entstehens, zähle sie nach Jahrhunderten oder nach Monaten, Wochen, Tagen, da es, um würdig einzutreten in die Mitte des der Vollendung Entgegenreifenden, immer mit dem hochzeitlichen Kleide des Fortschrittes geschmückt zu werden bedürfe. Nun wollen wir den Fortschritt zum Besseren und Vollkommneren in menschlichen Dingen keineswegs leugnen; würden wir damit doch jede Strebsamkeit als leeres Beginnen und Thor-

heit schelten. Wir fassen den Fortschritt nur in anderem Sinne als jene unermüdlich Bessernden. In der Einheit des schaffenden Geistes und der Form, — der vollendeten sinnlichen Fassung des Übersinnlichen, — gestaltet sich auf jeder Stufe das Kunstwerk; was gäbe es da zu bessern, wo beide völlig in einander aufgegangen sind? In den bildenden Künsten, deren Schöpfungen als ein Fertiges, Bleibendes, dem Beschauer im Raume gegenübergestellt sind, wird die Überzeugung davon auch kaum abzuwehren seyn; in der Tonkunst dagegen, in der Dichtung, deren Werke, als in der Zeit stehend, einer Wiedererzeugung bedürfen, findet der Aufnehmende, der Genießende leicht sich veranlaßt, die entgegengesetzte geltend zu machen. Vor Allem aber wird er dazu geneigt seyn auf dem Gebiete des Kirchengesanges worauf unsere gegenwärtige Betrachtung sich bewegt, weil er hier zugleich wiederbelebend, also mitthätig ist. Was wieder hervorgebracht werden muß (sagt er) um zu wirksamem wesentlichem Daseyn zu gelangen, hat einen gerechten Anspruch darauf, daß jede Erneuerung seines Daseyns es auch immer größerer Vollendung entgegenführe. Was aber ist bildsamer als der Ton, als das Wort? Mag dieses immerhin nicht ein willkührliches Zeichen seyn für den Ausdruck der Anschauung, des Gedankens, der Empfindung, mag von daher die Berechtigung nicht hergeleitet werden dürfen, daran als an dem Träger eines bereits Geschaffenen umzubilden, dennoch bleibt es ein im Fortgange der Zeit nothwendig wechselndes, da es den Entwicklungen des Anschauens, Denkens, Empfindens sich anschließen muß. Nun spiegeln diese sich nur ab in ihm, einem Vermittelnden, nicht unmittelbar Darstellenden. So geschieht es denn oft, daß im Laufe jener Entwicklungen es aufhört, ein treuer Spiegel derselben zu seyn, daß die Nothwendigkeit seiner Erneuerung sich ergiebt. Und wenn es durch sie hervorgegangen

ist, ein vollkommneres als zuvor, wenn es unsere neuen Anschauungen, Gedanken, Empfindungen in hellerem Glanze, in reinerer Klarheit wiedergiebt, was darf uns hindern zu glauben, daß es für die unserer Väter jenen Zauberspiegeln gleichen werde, von denen alte Mährchen erzählen, daß der Beschauer sein verjüngtes, verschönertes Antlitz in ihnen erblicke? — Dennoch hat die Mehrheit eine solche Ansicht stets als eine Täuschung betrachtet, einen solchen Zauberspiegel oder gar Jungbrunnen für die Vergangenheit in dem erneuerten Worte nicht finden wollen. Wäre es denn nur störrische Verblendung, träges Haften an dem Hergebrachten, das die Gemeinen, die dem Anklange eines volks- und zeitgemäßen neuen Liedes selten sich entziehen, oder doch bald dafür gewonnen werden, so beharrlich einem älteren widerstreben heißt, das durch jenen angeblichen Jungbrunnen gegangen ist? Das neue, wenn sie in ihm den wahrhaften Ausdruck ihres christlichen Gemeingefühls erkennen, das deutende Wort für ihr inneres Bewußtseyn, ist dadurch ihnen schon angeeignet; das von den Vätern überkommene, an dem jenes Bewußtseyn zuerst erwachte, woran ihre Jugend sich nährte, von dem ein sicheres Gefühl sie belehrt, daß Geist und Form in ihm sich durchdringen, halten sie als heiliges Besitzthum fern von allem Antasten; jede vorsorgliche Pflege und Vormundschaft, die sie erst belehren möchte, was und wie sie zu lieben haben, weisen sie zurück, auf die volle Berechtigung ihrer Liebe sich stützend. Aber auch die ältere, aus dem Leben der Gegenwart allmählig gewichene Form des Wortes bleibt ihnen theuer, unantastbar. Durch den täglichen Umgang mit der Schrift die in solchen Wortbildungen zu ihnen redet, sind sie damit vertraut geworden; von dem heiligen Buche erwarten sie weder die Sprache des gemeinen Tagesverkehrs, noch würde sie ihnen erwünscht seyn. Das Lied des Jugendzeit-

alters der Kirchenreinigung, eine Blüte der heiligen Schrift, gewährt ihnen zugleich eine ergänzende Deutung derselben, und finden sie in ihm das Bild, die Gleichnißrede wieder, welche daher stammen, so sind ihnen diese darum nicht fern und fremd, weil aus dem Morgenlande, aus grauem Alterthume herübertönend, denn Bild und Gleichniß knüpfen sich überall an die nächsten Verhältnisse der Menschen zu einander und zu dem Leben der Natur. Fälle kann es freilich geben, wo in einem Liede Geist und Form einander nicht überall gleichmäßig durchdrungen haben, wo dasselbe jedoch einen gesunden, lebensfrischen Kern in sich schließt, aus dem die Pflege des frommen, begeisterten Dichters späterer Tage eine neue schönere Blume zu zeitigen vermag; wer möchte einem solchen Liede sich verschließen, das aber dann stets ein wesentlich neues seyn wird? Oder ein Wort, eine Redeweise hat im Fortgange der Zeit eine Bedeutung gewonnen, die ihrer ursprünglichen nicht mehr übereinstimmt, die ältere ist wenigen Wissenden nur noch geläufig, durch das Beibehalten des Ursprünglichen würde eine dem Verständnisse hinderliche Zweideutigkeit entstehen; wer möchte dem wehren, der hier das Verdunkelte mit schonender Hand der Mehrheit näher bringt, ja, der dasjenige ausscheidet, was nicht länger Ausdruck jenes allgemeinen christlichen Bewußtseyns ist, wodurch das Lied erst kirchlich werden kann? Aber die Vortheile der Neuzeit zu übertragen auf die Schöpfungen der Vergangenheit, ist eben so unmöglich als das Streben danach eine Selbsttäuschung, ja ein Hintergehen der Gemeinen seyn würde. Wenn man die Anfänge, wenn man einzelne Ausdrücke, wenn man das Allgemeinste des Gedankenganges von einem alten Liede beibehält, redet man sich wohl ein, man habe es erneuert, man besitze es noch, nur in vollkommener Gestalt. Aber man verschweigt sich, daß in der That man es lieber ganz ausgemerzt hätte um für ein neues Raum zu gewinnen, und

die Gemeine, wenn sie es näher betrachtet hat, wird es bald von sich weisen, da sie es nicht anzuerkennen vermag als das von Alters her ihr liebgewordene. Und angenommen auch, es wäre ein Fortschritt zu erkennen in jenem unaufhörlichen Umbilden des zuvor Dagewesenen wie des neu Entstehenden, wodurch beide eine gleichmäßige Färbung gewönnen; würden wir reicher werden indem wir uns zu ihm bekennen? Geht nicht durch alle Zeiten christlicher Gemeinschaft, soviel Verdunkelndes und Verwirrendes Leidenschaft, Selbsucht und die wechselnden Strebungen des Tages auch fortwährend hinzubringen, ein stetiges frommes Bewußtseyn hin, das noch in jeder Zeit seinen genügenden Ausdruck in heiligen Liedern gefunden hat, die eben weil gegründet auf ein ihnen allen Gemeinsames, auch für alle Zeiten gültig bleiben? Sollten wir diese mannichfachen reichen Blüten verschiedener Jahrhunderte, deren gleichzeitigen Besitzes die christliche Kirche sich rühmen darf als eines ihrer köstlichsten Schätze, dahin geben wollen gegen jenes heimathlose Vorwärtseilen, dem höchstens der Gedanke ein Bleibendes ist, nicht dessen eigenthümliche Ausgestaltung, die der Vernichtung immer wieder anheimfallen muß um einer angeblich besseren Raum zu geben; gegen jene Unstätigkeit, die nirgend eine wahrhafte Durchdringung des Geistes und der Form erkennt und deshalb auch von keiner gleichen Berechtigung für eine Fülle mannichfacher Gestaltungen verschiedener Zeiten wissen will, sondern nur von jener farblosen Einerleiheit wie die Richtung des Augenblickes sie bedingt, die nach kurzer Frist ihre Geltung wieder einbüßen wird? Sollten wir Armuth eintauschen wollen gegen unseren Reichthum?

Ob dem neuen schleswig-holsteinschen Gesangbuche ein Widerstreben entgegengetreten, ob eine bereitwillige Aufnahme ihm zu Theil geworden sei, wüßte ich nicht zu sagen. Daß es

endlich Wurzel gefaßt habe, möchte aus den wiederholten unveränderten Ausgaben desselben und daraus geschlossen werden können, daß nach zwanzig Jahren ein schon hochbetagter Schüler Johann Sebastian Bachs die Aufforderung erhielt, ein mehrstimmiges Melodieenbuch dafür auszuarbeiten, das er als ausgezeichneter Orgelmeister auch mit Vorspielen versahe. Kittel, mit seiner Arbeit einem im Sinne der letzten 25 Jahre des 18. Jahrhunderts gebesserten Gesangbuche gegenüber gestellt, fand darin eine nahe Veranlassung auch an den Melodieen zu bessern, wovon sein Vorgänger Rein ihm schon ein Beispiel gegeben hatte. Meist hielt er sich dabei in den Grenzen bloßer Herstellung — freilich nicht einer auf weit zurückdringende Forschung gegründeten — wo er Jenen durch subjectives Gefallen oder Mißfallen verleitet glaubte; allein er selbst auch, so gewissenhaft er seinen Besserungsvorschlag neben das Ursprüngliche zu stellen pflegte soweit es ihm bekannt geworden war, räumte doch seinem persönlichen Geschmacke mehr ein als er folgerecht verantworten konnte und betrat damit das Gebiet auf dem die Herausgeber des Gesangbuches sich befanden. Die kirchenfremden Strophen nicht weniger Lieder desselben gaben ihm Veranlassung, neue Melodieen für diese zu erfinden; hier lernen wir ihn am reinsten kennen als Sohn seiner Zeit, als Spiegel ihres Geistes, doch zuweilen auch im Kampfe mit derselben, sofern das Streben seiner Dichter nach Freiheit in der äußeren Form mit den Bedingungen seiner Kunst in Widerspruch gerieth, wo denn selten eine so vollständige Ausgleichung gelingen konnte daß beiden, und zugleich der volksgemäßen Gestalt der Melodie Genüge geschehen wäre. Denn Manches ist dem nur für den gesprochenen Vortrag bestimmten Gedichte in der rhythmischen Gestaltung seiner Maaße vergönnt, und wird selbst zu einem Vorzuge, was der ebenmäßig in sich

geschlossenen Melodie versagt bleiben muß, die, wenn sie beides, die Ebenmäßigkeit und die Geschlossenheit, der Dichtung gegenüber bewahren will, leicht gegen deren Inhalt und Sinn verstößt, oder sofern sie die unumgängliche Ausführbarkeit durch eine gemischte Menge nicht aufgeben will, nur ein schwaches Gegenbild derselben bieten kann wie Kittels Melodieen zu Klopstocks Liedern: „Des Ewigen und der Sterblichen Sohn" ꝛc. und „Ich bins voll Zuversicht" ꝛc. oder seine Weise zu jenem Liede eines unbekannten Dichters: „Es jauchze Gott und singe" ꝛc. Der größeste Theil der Melodieen seines Choralbuches stammte aber, wie wir gefunden haben, aus dem Jahrhunderte der Kirchenreinigung. An einem anderen Orte habe ich zu zeigen versucht, auf welchem Wege unser evangelischer Kirchengesang dem Verfalle entgegengeführt wurde: wie das überwiegende Hinneigen zu einer neuen Aufgabe für die Tonkunst, der Darstellung leidenschaftlichen Ausdrucks, wie das zunehmende Begünstigen des dadurch umgestalteten geistlichen Chorgesanges, wie das Bestreben diesem durch Kehlfertigkeit der Sänger, durch mannichfaltige Begleitung musikalischer Instrumente Schmuck und Glanz zu verleihen, die Vernachlässigung des allgemeinen Kirchengesanges selbst durch Diejenigen zur Folge gehabt, denen seine Pflege befohlen war; wie er durch die Wortführer späterer Tage als nur den Rohen und Unerfahrnen geziemend, gegenüber der zierlichen Kunstgemäßheit des Chorgesanges, gering gehalten, sich selber überlassen geblieben, und so die herrlichen Denkmale einer fromm begeisterten Zeit, jene älteren kirchlichen Weisen, des eigenthümlichsten Theiles ihrer Ausgestaltung verlustig gegangen seien, wenn sie auch ihres unzerstörbaren Kernes nicht beraubt werden konnten; wie endlich, wenn auch auf anderem Wege, doch in gleicher Art als bei den Liedern, jene wachsende Einerleiheit der Färbung und des Tones herbeige-

führt worden, die man rühmend Vergeistigung nennen will, als sei das Gestaltende die irdische Hülle, die erst abgestreift werden müsse um zur Vollendung zu gelangen! In solcher Beschaffenheit hatte Kittel die älteren Kirchenmelodieen überkommen. Wir dürfen ihm eben so wenig einen Antheil beimessen an ihrer Umwandlung, als voraussetzen, daß er diese für das Werk eines preiswürdigen Fortschrittes angesehen habe. Sie war ihm eine vollendete Thatsache, der nicht zu widerstreben sei, deren Entstehung er nicht nachzuforschen habe. Ob ihm überhaupt gewährt gewesen die Gestalt der Melodie des Gemeinegesanges seiner Gegenwart mit deren ursprünglicher zu vergleichen, müssen wir bezweifeln. Allein er war nicht wie Hiller, sein Vorgänger, in dem Wahne ihnen auch den letzten Rost des Alterthums noch abstreifen zu müssen in jenen sogenannten griechischen Tonarten, um sie damit einer willkührlichen Beschränkung zu erledigen durch die eine unwissende Vorzeit sie eingeengt habe. Er trat ihnen mit dem redlichen Willen gegenüber, in den Sinn jenes Alterthümlichen einzudringen, von dem er bekannte, daß daher jene unzerstörbare Kraft und Schönheit stamme, die ihnen mit Recht nachgerühmt werde. Bei den Gründen, aus denen sein Vorhaben ihm nicht in vollem Umfange habe gelingen können, haben wir bereits länger verweilt, werden also der Rückkehr zu ihnen nicht bedürfen. Nur einem wollen wir nicht vorübergehen, weil er mit dem Verhältnisse des Meisters zu einem gebesserten Gesangbuche in unmittelbarem Zusammenhange steht und zwar einem solchen, an dem achtbare, ja die ersten Dichter seiner Zeit Theil genommen hatten, wo sich denn leicht ermessen läßt, um wie viel größer die Übelstände da hervortreten müssen wo eine solche Besserung den Händen wohlmeinender, aber nüchtern-verständiger Männer überlassen geblieben ist. Bei Zusammenstellung dieses

Gesangbuches war man schon etwas haushälterisch umgegangen mit den Melodieen, in der Überzeugung, daß Gemeinen, die weder als gesangeskundige noch singensfreudige zu rühmen seien, nicht zugemuthet werden dürfe, eine größere Anzahl von Singweisen im Gedächtnisse zu behalten. Kittel war aber der Meinung, daß auch diese geringe Zahl von Melodieen noch beschränkt werden könne, namentlich bei besonders beliebten, oft zur Anwendung gebrachten Strophengattungen, welche des Reichthums der vielen für sie vorhandenen Singweisen gar nicht bedürften, weil mit wenigern vollkommen auszureichen sei. So war denn für eine bedeutende Anzahl von Liedern nur die Auswahl unter wenigen Melodieen übrig geblieben, dadurch aber ein Übelstand herbeigeführt, der, wie den immer größeren Verfall des Gemeinegesanges, so auch die fortgehende Lockerung jeder lebendigeren Beziehung desselben zu der Kunst des Tonsatzes nothwendig zur Folge haben mußte. Man könnte die Wurzel dieses Mißstandes bereits in viel früherer Zeit finden, doch in dieser späteren erst entwickelte er sich zu verderblichem Umfange. An sich ist die Verweisung mehrer Lieder auf eine gemeinschaftliche Melodie von kirchlichem Standpunkte aus nicht geradehin zu verwerfen; sie findet ihre Berechtigung in dem verwandten Inhalte, der übereinstimmenden Sprachform, dem gemeinschaftlichen Tone dieser Lieder, nicht zu gedenken der unerlaßlichen Gleichheit der Strophe, obgleich in einzelnen Fällen selbst bei abweichendem Baue der Gesätze in früherer Zeit schon einzelne äußere Beziehungen hingereicht haben das Anbequemen einer dem Liede innerlich verwandten Singweise, sei es auch mit erheblichen Umwandlungen, zu rechtfertigen; Umwandlungen, die das wesentliche Gepräge der Singweise, durch das ihre innere Verwandtschaft zu dem Liede bedingt wird, mit schonender Hand zu erhalten suchten. Auf diese, als einem

anderen, wenn auch benachbarten Gebiete angehörend, haben wir an diesem Orte nicht einzugehen; durch sie wird jenes Mißverhältniß das wir rügen, nicht herbeigeführt. Bereits im sechzehnten Jahrhunderte finden wir manches Lied „auf des vorigen Thon" oder wenn auf ein früher voranstehendes Bezug zu nehmen war, „auf den Thon wie man singet" ꝛc. (mit Angabe der ersten Liedzeile) verwiesen; damals schon, um die Zeit frischer Sangeslust, wo für manches Lied zwei und selbst mehr Melodieen entstanden, örtlich Wurzel faßten, nebeneinander hergingen. Im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts nahm dieses Verweisen immer mehr überhand; viele ausgezeichnete neue geistliche Melodieen gingen zwar damals hervor, und beachten wir, ohne auf den inneren Gehalt des damals üppig Aufwuchernden Rücksicht zu nehmen, nur dessen Umfang, eine gewiß viel größere Anzahl als in dem vorhergehenden Jahrhunderte. Immer seltener jedoch wurden die Fälle in denen auch die trefflichste neue Weise sofort sich einbürgerte in die Kirche, und nur der zeitgemäße Inhalt eines neuen Liedes von bisher nicht kirchenüblicher Strophe, worin das fromme innere Bewußtseyn der Gemeinen lebendig abgespiegelt war, sicherte seiner Melodie allgemeinen Anklang, wenn sie als treues Gegenbild der in ihm herrschenden Stimmung sich bewährte. Zumeist wurde jedoch, selbst an achtbare geistliche Dichter, das Ansinnen gestellt, ihre neuen Lieder auf bekannte Strophengattungen zu richten, wenn sie deren Aufnahme in die Kirche gesichert wünschten; andere, ja die vorzüglichsten, wie Paul Gerhard, thaten dieses auch ohne Aufforderung und mit nur seltenen Ausnahmen. Seit dem achtzehnten Jahrhunderte minderte sich die Sangluft der Kirchgemeinen immer mehr und in gleichem Maaße wuchs das Anbequemen derselben Melodie für eine große Anzahl von Liedern: für schon vorhandene, deren eigene Singweisen in Vergessenheit

geriethen wenn sie durch leichtere zu ersetzen waren, wie für solche, deren Dichter von Anbeginn der Bedingung kirchenüblichen Maaßes sich unterworfen hatten. Durch jene fromme Erweckung die in den letzten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts beginnend, bis tief hinein in das folgende unter dem Namen des Pietismus sich verbreitete, war freilich eine große Anzahl von Liedern neuen Versbaues und neuer dazu gehörender Melodieen geschaffen worden, beide fanden jedoch trotz örtlicher Beliebtheit nicht allgemeinen Eingang, da die Gesinnung aus der sie hervorgegangen waren, die Gesangesform unter der sie erschienen, heftigen Widerspruch und hartnäckige Anfechtung aufrief. So geschahe es denn, daß Singweisen der früheren Jahre der Kirchenreinigung für Lieder dreier Jahrhunderte in Anspruch genommen wurden, denen außer der gleichen Strophe nichts gemeinsam war, weder Inhalt, noch Sprachform, noch Ton; Lieder, deren einigen mehr die Weise des Gesellschaftsgesanges oder der geistlichen Arie des siebzehnten Jahrhunderts geziemt hätte, anderen selbst, um mich des Modeausdrucks der nächsten Folgezeit zu bedienen, die galante Arie des musikalischen Drama, in deren damals allbeliebte Gesangsformen das beginnende achtzehnte Jahrhundert seine geistlichen Lieder zu kleiden pflegte. Auf solche Weise mußte die Melodie der Vorzeit, zu erzwungener Gemeinschaft dem ihr innerlich Fremdesten gesellt, ja, auch dem äußerlich in Sprachform und Wendungen des Ausdruckes unter sich Verschiedensten, nur in einer einzelnen äußeren Beziehung, den Zeilenverhältnissen, ihr Übereinstimmenden, zu einer todten Formel herabsinken, die lediglich das bequemere gemeinsame Absingen vieler Lieder zu erleichtern diente; nur wenn sie zufällig ihrem ursprünglichen Liede oder einem ihm verwandten sich verband, vermochte ihr Geist wiederum seine Schwingen zu entfalten. Jenes typische Gepräge aber hatte

sie auf diesem Wege eingebüßt, kraft dessen ihre Töne und Wendungen vormals die Lieder sofort in das Gedächtniß zurückriefen, denen sie am innigsten sich anschloß, ja, den Bedingungen zufolge unter denen sie erklang, selbst einzelne Strophen und Zeilen derselben; jenes Gepräge durch das sie eine lebendige, allgemein verständliche, wortlose und doch worterzeugende Sprache geworden war. Noch besitzen wir einige Singweisen in unserem Kirchengesange, die jenes typische Gepräge bewahrt haben, weil die eigenthümliche Form ihres Strophenbaues sie nur einer geringen Anzahl von Liedern gemeinsam zu machen erlaubte, weil sie unserer Zeit näher stehen, weil sie deshalb zumeist mit ihrem ursprünglichen Liede erscheinen und auch nur andern Liedern ähnlicher Art angeeignet wurden; Melodieen, die auch für uns noch die aus jenem Gepräge erwachsende frische Kraft und Bedeutsamkeit besitzen — Ein' feste Burg ist unser Gott rc. Jesus meine Zuversicht rc. Nun danket alle Gott rc. Was Gott thut, das ist wohlgethan rc.; — mögen wir daran ermessen, wie viel uns an anderen verloren gegangen ist, die nicht gleich lebendig mehr ihre Lieder uns hervorrufen, so wenig sie sonst, wenn in unverkümmerter Gestalt erklingend, hinter jenen zurückstehen. Unangetastet erschienen sie jedoch selten; eben sie, weil in keinem Liede mehr recht heimisch, verfielen vor allem der Willkühr, und damit dem Verderben. Der Willkühr der Gemeinen, die einer solchen zu todter Formel gewordenen, nur dem Absingen eines Liedes dienenden Melodie gegenüber nicht Scheu trugen sie so bequem als möglich für ihr Bedürfniß sich einzurichten, jedes weitere Tonverhältniß durch schrittweise Ausfüllung sich zu erleichtern; der Willkühr der Organisten und Vorsänger, die daran ihr so oft und so bitter getadeltes unleidliches „Coloriren" knüpften, um die Geschmeidigkeit und Fertigkeit ihrer Finger oder ihrer Kehle geltend zu machen, ihr

Gebahren damit beschönigend, man komme dadurch dem Bedürfnisse der Gemeinen sowohl als den Anforderungen der Kunst entgegen und erreiche eine Zierlichkeit und einen angenehmen Aufputz, der die Melodie sowohl dem Tone des gebesserten alten Liedes, als dem der edleren dichterischen Schöpfung der Gegenwart wieder nähere. Von hier aus wurde dann beides auch auf andere Melodieen ausgedehnt, und Diejenigen die bessernd eintreten wollten gegen solche Mißbräuche, vereinfachten wieder, ohne auf tiefer gehende Forschung sich zu gründen, die verkräuselten Weisen nach selbstersonnenen, aus persönlichem Behagen oder Mißbehagen hervorgegangenen Grundsätzen. So hatte die vermeintliche Besserung der Gesangbücher einen mehrfach nachtheiligen Einfluß auf den Kirchengesang. Einen unmittelbaren durch Abschwächung und Verunstaltung älterer Lieder, an denen sie meisterte unter der falschen Voraussetzung, daß Derjenige der sich an ihnen erbauen wolle durch ihr altfränkisches Wesen leicht auf den Standpunkt der Kritik gedrängt werde, wofür möglichst alle Veranlassung hinweggeräumt werden müsse, deshalb aber die Bedürfnisse eines wechselnden Zeitgeschmackes zu berücksichtigen seien, obwohl für die Mehrzahl der Gemeineglieder dergleichen gar nicht vorhanden sind. Einen mittelbaren durch Ertödtung des Sinnes für die Eigenthümlichkeit verschiedener Zeiten, durch Verdunkelung des Bewußtseyns, daß auch bei der reichsten Mannichfaltigkeit der Anschauungsweisen und Formen des Ausdrucks verschiedener Zeiten dennoch ein sie alle lebendig Verbindendes, bleibend Gemeinsames vorhanden sei, das bei seiner Lebensfrische nicht erst einer auffrischenden Tünche, eines modischen Aufputzes bedarf, während andererseits das Verkennen dieser Wahrheit nur Überschätzung der Gegenwart erzeugte. Dabei konnte denn endlich auch eine Rückwirkung auf die Melodieen der Lieder nicht ausbleiben, und der von anderer Seite

her sich anbahnende verderbliche Einfluß auf dieselben nur grö=ßere Kraft gewinnen. Wie man bei den Liedern den vorausge=setzten Bedürfnissen der Gebildeten wie des gemeinen Mannes entgegenzukommen bemüht war, jenen durch gewählte Redeform und dichterischen Putz, diesem durch nüchterne Lehrhaftigkeit und Richtung auf das Nützliche, so wollte man bei ohnedies all=mählig erlöschender Sangeslust den Einen wie dem Andern eine wesentliche Erleichterung gewähren indem man die Anzahl der gangbaren Melodieen möglichst zu vermindern suchte. Allein bei nur äußerlicher Gemeinsamkeit einer Singweise für Lieder verschiedener Zeiten ohne innere Verwandtschaft, verfiel dieselbe wie wir gesehen haben absichtlich modelnder oder selbsüchtig nichtachtender Willkühr, deren Folgen eben wieder nur wohl=meinendes Gutdünken, nicht gründliches Erkennen zu besei=tigen bestrebt war. Wie aber hätte die Kunst des Tonsatzes im Stande seyn können, die alterthümliche Kraft und Würde der kirchlichen Tonart an diesen Melodieen wieder zur Anschau=ung zu bringen, wenn das Bewußtseyn um Beides als eine schöpferische Kraft ihr nicht mehr einwohnte, wenn sie nur von zwingender, verbietender Vorschrift für ihre dahin gerichtete Thä=tigkeit noch wußte, wenn an dem neu zu Belebenden die Spu=ren früherer Gestaltung kaum noch erkennbar waren, an denen die Begeisterung sich hätte entzünden können?

Das Choralbuch Kittels genügte bei aller Sorgfalt mit der es ausgearbeitet war, dennoch, dem neuen Gesangbuche gegenüber, den kirchlichen Bedürfnissen der Herzogthümer nicht. Man fand es unvollständig, da es nicht Melodieen für alle Lieder desselben enthalte; die Mehrzahl der dortigen, wie es scheint, auf nur niederer Stufe der Ausbildung stehenden Or=ganisten hielt es für zu schwer sich seiner bedienen zu kön=nen. Es kam daher wenig in Gebrauch, und man fuhr fort

wiefrüher, vorzugsweise an ein 1785, fünf Jahre nach dem Erscheinen des neuen schleswig-holsteinschen Gesangbuches, herausgegebenes Melodieenbuch sich zu halten, dessen Titel mindestens eine „vollständige Sammlung der Melodieen zu den Gesängen des neuen allgemeinen schleswig-holsteinschen Gesangbuches" versprach.*) Seine Vorrede, von Schleswig datirt ohne Angabe des Monatstages noch Nennung des Herausgebers, bemerkt: die in dem Buche enthaltenen Melodieen seien zum Theil ganz neue, der Mehrzahl nach aber alte, die man nur hin und wieder des Sylbenmaaßes wegen (zu besserer Anbequemung) oder um größerer Faßlichkeit willen verändert habe. Es sind ihrer im Ganzen 135 Nummern, und demnach würde Kittels Choralbuch um 20 reicher seyn; allein jene Nummern drücken die Anzahl der Melodieen nicht richtig aus, da unter einigen derselben mit fortlaufenden Buchstaben (a, b, c etc.) ihrer mehre zu einem gleichen Liede enthalten sind, um die dem Inhalte desselben angemessenste, oder die örtlich gebräuchlichere auslesen zu können. Von den zwei der Vorrede folgenden Registern wird durch das erste jedem der in dem Gesangbuche enthaltenen 914 Lieder seine Melodie aus der Sammlung zugetheilt, das zweite giebt nur ein Verzeichniß der ä l t e r e n Melodieen; will man die n e u e n finden, so ist man genöthigt das ganze Buch durchzusehen.

Eine durchweg in dreitheiligem Takte sich bewegende Melodie kommt in dem Buche nicht vor, nur mit dem geraden Takte wechselnd erscheint jener zuweilen. Die Vorrede bemerkt darüber: in alten Choralbüchern ständen verschiedene Melodieen

*) Es war im Verlage der mit dem Gesangbuchs-Privilegium begnadigten piorum corporum erschienen, und zu Leipzig bei Johann Immanuel Breitkopf (1785) gedruckt.

im $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{4}$, also im sogenannten Tripeltakte, während sie von den Gemeinen im $\frac{4}{4}$ Takte gesungen würden, wie es auch dem Choralstyle am angemessensten sei. Man habe deshalb den Tripeltakt vermieden, wo es nur möglich gewesen, und ihn da nur beibehalten, wo das Sylbenmaaß ihn durchaus erfordere. Dieses ist nun bei den Melodieen allein der Fall, die sich Liedern von theilweise daktylischen Versen anschließen: Gellerts: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" rc. (N. 54), wo Zeile um Zeile $\frac{3}{4}$- und $\frac{4}{4}$ Takt wechseln, je nachdem diese daktylische sind oder iambische; Klopstocks: „Des Ewigen und der Sterblichen Sohn" rc. (76 b), wo aus gleichem Grunde der $\frac{3}{4}$ Takt auf die erste Zeile sich beschränkt, während die 2te und 3te im geraden einhergehen; endlich desselben Dichters: „Das ist mein Leib" rc. (N. 102), wo durch fünf Takte das gerade, durch deren vier das dreitheilige Maaß vorwaltet, und jenes erste in den beiden letzten zurückkehrt.

Daß Kittel an das eben besprochene Melodieenbuch sich gehalten habe als Grundlage des Kirchengesanges in den Herzogthümern ist nicht wahrscheinlich, ja es bleibt zu bezweifeln, ob es ihm überhaupt nur bekannt gewesen. Ein mittelbares Zeugniß dafür, daß dieses nicht der Fall war, so wie dafür, daß die Melodieen seines Choralbuches, die wir als von ihm gesungen bezeichneten, wirklich von ihm herrühren, gewährt der Umstand, daß ihre Lieder dort mit ganz anderen Singweisen erscheinen, — sogar mit zweien, unter sich und von ihnen verschiedenen, wie Klopstocks: „Des Ewigen und der Sterblichen" rc. — die wahrscheinlich niemals kirchenüblich wurden, wodurch er veranlaßt worden seyn mag, neue für sie zu geben.

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Kittels Choralbuche (1804) wurde G. Chr. Apel, sein Schüler, als Organist an die Nikolai-Kirche zu Kiel berufen. Das Choralbuch seines

hochgeachteten Lehrers fand er dort nicht in Gebrauch, so neu und wohl empfohlen es auch seyn mochte; sein Vorgänger im Dienste des Organisten hatte bis dahin jenes älteren Melodieenbuches sich bedient. Da es jedoch nur mit einer nothdürftigen, unbezifferten Grundstimme versehen ist, ungeübte Organisten also nicht befähigen konnte nach ihm in der Kirche zu spielen, so hatte wohl bald nach seinem Erscheinen ein Dritter übernommen die Mittelstimmen beizufügen, und in dieser Gestalt hatte es sich dann verbreitet. Ob durch den Druck? will ich nicht behaupten, denn als mehrstimmiges gelangte es mir nicht zur Ansicht; aus einer Äußerung Apels in der Vorrede zu seinem bald näher zu betrachtenden Choralbuche dürfte jedoch gefolgert werden können, daß es in solcher doppelten Gestalt vorhanden gewesen, wenn nicht das mehrstimmige, auf dem gedruckten, nur baßbegleiteten beruhende, lediglich durch Abschriften sich verbreitet hat. Apel redet an der gedachten Stelle von einem 1785 erschienenen „gar jämmerlichen" Choralbuche, das von Schnörkeln und anderen Geschmacklosigkeiten gewimmelt habe, so daß Triller und Doppelschläge selbst in den Melodieen vorgekommen seien. Lobenswürdig ist nun freilich das mir vorliegende Melodieenbuch von 1785 keineswegs, auch enthält es viele Verschnörkelungen der Singweisen, selbst bis zur Aufhebung jeden Ebenmaaßes; allein Doppelschläge und Triller habe ich in ihm nicht gefunden, und diese mögen denn wohl von Demjenigen hinzugefügt seyn der es mit den Mittelstimmen versahe, etwa in Doles' Geschmacke wie er in seinen Melodieen zu Gellerts Liedern sich kundgiebt. Das Wort „erschienen" dessen Apel sich bedient indem er von diesem Buche redet, läßt nun allerdings wohl auf Verbreitung durch den Druck schließen, doch kann es darauf hier nicht wesentlich ankommen, da die feststehende Thatsache des Vorhandenseyns und

Gebrauchtwerdens das Hauptsächliche bleibt, auf jenen einzelnen Ausdruck also nicht zu großes Gewicht zu legen ist.

Neben diesem Choralbuche dessen der Organist sich bedient hatte, war von dem Cantor der Kieler Nikolaikirche wieder ein anderes, nur handschriftlich vorhandenes Melodieenbuch des vormaligen Organisten Endter zu Altona für das Vorsingen und den Gesangunterricht benutzt worden. Eine große Verwirrung war davon die Folge gewesen, und um in den Kirchengesang einige Ordnung zu bringen fand Apel sich veranlaßt, die sämmtlichen in den Herzogthümern gebrauchten Choralbücher zu vergleichen, die Melodieen danach zu sichten und herzustellen, und gab nun zuerst **1817** ein vollständiges Choral-Melodieenbuch für Schleswig-Holstein heraus, das auf Empfehlung des Generalsuperintendenten in mehreren Kirchen beider Herzogthümer eingeführt wurde. Immer blieb jedoch die nur geringe Ausbildung der dortigen Organisten ein Hinderniß der Verbesserung des Kirchengesanges, denn wenige waren im Stande die einfachen Melodieen dieses Buches sofort mit zweckmäßiger Harmonie zu versehen und so den Gesang der Gemeine zu begleiten. Das dringende Bedürfniß eines mehrstimmigen Choralbuches machte daher sich geltend; ihm wurde jedoch erst **15** Jahre später durch dasjenige genügt, zu dessen näherer Betrachtung wir uns nunmehr wenden. Es erschien (wie aus dem Datum der Vorrede vom **10.** December **1832** hervorgeht) gegen das Ende **1832** zu Kiel, bei C. F. Mohr gedruckt im Selbstverlage des Verfassers, der also keinen Buchhändler für sein gemeinnütziges Unternehmen hatte gewinnen können, unter dem Titel: „Vollständiges Choralbuch zum Schleswig-Hollsteinischen Gesangbuche, für die Orgel mit und ohne Pedal, fürs Pianoforte, auch für vier Singstimmen harmonisch bearbeitet" ꝛc. und war Friedrich dem Sechsten, Könige von Däne-

mark zugeeignet. Schon dadurch trat es mit größerem Gewichte auf als das Choralbuch Kittels, daß dieser sein für ein fremdes Land bearbeitetes Werk eben nur hingab, ohne für die Sache die es fördern sollte, weiter unmittelbar zu wirken, sein Schüler Apel dagegen eben diese Wirksamkeit amtlich und deshalb um so erfolgreicher zu seinem Hauptgeschäfte machen konnte, da er neben seinem Organistenamt an der St. Nikolai- und Heiligen-Geistkirche zu Kiel mit dem nunmehr auch das des Stadt-Cantors verbunden war, das des Musikdirectors an der Kieler Universität, und des Musiklehrers an dem Königlichen Schullehrer-Seminar verband. Mit wie großem Fleiße, mit wie musterhafter Treue er dieser Thätigkeit sich hingegeben habe, davon giebt sein Buch den überzeugendsten Beweis. Es enthält 177 Nummern, und würde demnach gegen Kittels, das 155 zählt, um nur 22 reicher seyn. Allein auch hier wird durch jene Zahl der Umfang des Buches nicht richtig angegeben. Wo für dasselbe Lied mehre Melodieen zur Auswahl geboten werden, haben sie gleiche Nummern, und werden dann unter fortlaufenden Buchstaben aufgeführt. Wo dagegen dieselbe Melodie für mehre Lieder angewendet wird, wegen Abweichungen in dem Strophenbaue aber eine Anbequemung erforderlich ist, erscheint sie mit jedem dieser Lieder, nach der durch das Buch hin beobachteten alphabetischen Ordnung, ein zweites, drittes ꝛc. Mal unter sorgsamer Angabe der nöthigen Abänderungen, und dann stets unter einer neuen Nummer. So finden wir die Melodie „Ein' feste Burg ist unser Gott" ꝛc. fünfmal (unter den Nummern 47, 49, 148, 150, 158), „Komm heiliger Geist, Herre Gott" ꝛc. viermal (N. 53, 97, 98, 132), eben so oft „Nun bitten wir den heiligen Geist" ꝛc. (N. 37, 44, 61, 121), jedesmal mit einem neuen Liede, und so andere mehr. Mit dem sorgsamsten Fleiße ist jedem Liede des Gesangbuches die rechte

Melodie nach seiner Strophengattung und seinem Inhalte zugetheilt, und damit hiebei in keiner Art gefehlt werden könne, in einem besonderen, alle 914 Lieder des Gesangbuches umfassenden Verzeichnisse, seine Nummer (und wo es nöthig ist, seine besondere Buchstabenbezeichnung) nach dem Choralbuche neben die des Liederbuches gesetzt; wo etwa eine einzelne Strophe eines Liedes eine besondere Art des Anbequemens der Melodie erheischt, da ist diese allezeit deutlich angezeigt. In den Überschriften der einzelnen Choralsätze war Kittel nicht immer folgerecht verfahren, bald waren sie mit der Anfangszeile ihres ursprünglichen Liedes, bald seiner Überarbeitung versehen. Apel hat diesen Mißstand vermieden, seine Bezeichnungen halten sich stets an die letzte, damit Choral- und Gesangbuch in vollständigem Zusammenhange bleiben. Hienach ist auch das Inhaltsverzeichniß eingerichtet, doch giebt eine Ergänzung zu demselben auch die ursprünglichen Benennungen der Singweisen, damit man sie danach auffinden kann.

Von älteren Melodieen hat Apel funfzehn mehr in sein Choralbuch aufgenommen als Kittel gethan hatte. 1) Für das Lied: „Ach Gott, ruf deinen Richterblick" ꝛc. giebt er noch eine zweite Melodie, die des Liedes: „In dich hab ich gehoffet Herr" ꝛc. (2b); 2) zu dem Liede: „Ach wer auf späte Buße hofft" ꝛc. die Melodie des alten Hymnus: „Christe qui lux es et dies" etc. (5) an deren Stelle die Weise „Christ der du bist der helle Tag" ꝛc. weggeblieben ist, welche Kittel gewählt hatte; 3) Melchior Teschners Melodie zu V. Herbergers: „Valet will ich dir geben" ꝛc. (Wie soll ich dich empfangen ꝛc.) stellt er neben die des Liedes: „Befiehl du deine Wege" ꝛc. (23b); 4) Vulpius' Melodie zu dem Passionsliede: „Jesu Leiden, Pein und Tod" ꝛc. neben die jenes andern: „Christus der uns selig macht" ꝛc. (30b); 5) für Lazarus Spenglers Lied: „Durch Adams Fall ist ganz

verderbt" ꝛc. (hier: Durch Adams Sünde wurden wir ꝛc.) bietet er noch eine zweite, angeblich von Nachtenhöfer herrührende, ursprünglich dem Liede: „So gehst du nun mein Jesu hin" ꝛc. angehörende Melodie (Kühnau, 276), deren Abgesang jedoch wiederholt werden muß damit die Strophen beider übereinstimmen (46a); 6) 7) 8) 9) für die Lieder: „Herr Jesu Christ dein theures Blut ꝛc., Herr Jesu Christ dich zu uns wend ꝛc., Herr Jesu Christ du höchstes Gut ꝛc., Jesu meines Lebens Leben" ꝛc. erscheinen bei ihm die Melodieen „Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht ꝛc. (78), Herr Gott dich loben alle wir ꝛc. (79b, Mel. des 134sten der calvinischen Psalme), ferner eine ältere allgemeiner gebräuchliche Melodie (g g fis g a b a g) für das Lied: „Herr Jesu Christ du höchstes Gut" ꝛc. (80b) als die von Kittel gegebene, und für das ihm folgende zuletzt genannte eine dem Liede: „Alle Menschen müssen sterben" ꝛc. ursprünglich eignende, zweite Singweise (g g fis d e fis g g, N. 92b). Wir finden ferner: 10) zwei Nebenmelodieen für: „Jesus meine Zuversicht" ꝛc. deren eine die Crügersche ist (95b), die andere eine weniger allgemein bekannte (g g fis g e fis g); 11) die Melodie des alten Hymnus: „Komm Gott Schöpfer heil'ger Geist" ꝛc. (99) und endlich Nebenmelodieen für die vier Lieder: 12) „Mein Heiland nimmt die Sünder an" ꝛc. (d a h a g fis e d) 115b; 13) „O Gott du frommer (milder) Gott" ꝛc. (a a d c b a) 124c; 14) „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott" ꝛc. (e e f g e f g e) in dem Gesangbuche der böhmischen Brüder 1531 dem Liede: „O Jesu Christe Gottes Sohn" ꝛc. angehörend (128b); und 15) „Wenn mich die Sünden kränken" ꝛc. (d g fis g b a a 162b). Um alle diese Melodieen ist Apels Choralbuch reicher als das Kittelsche, während es doch alle in demselben enthaltene giebt, nur mit Ausnahme der zuvor schon bemerkten des Liedes: „Christ der du bist der helle Tag" ꝛc. welche

gegen die des Hymnus: „Christe der du bist Tag und Licht" rc. vertauscht ist, und der älteren des Liedes: „Nun freut euch lieben Christen g'mein" rc. die zuerst (mit Beifügung der Jahreszahl 1523) in den unter dem angeblichen Druckorte Wittenberg erschienenen: „Etlich Lyeder und Lobgeseng". rc. sich findet, und hier nicht wieder aufgenommen ist, obgleich Kittel sogar zwei Tonsätze über dieselbe giebt.

Außerdem aber hat Apel sein Choralbuch noch durch 20 von ihm neu erfundene Weisen bereichert; acht, die er neben solche stellte, für deren Urheber wir seinen Lehrer halten,*) eine die er an die Stelle einer von ihnen setzte;**) alle, weil er die vorgefundenen nicht für zweckmäßig hielt, und sie darum gar nicht weglassen wollte, weil sie hie und da sich eingebürgert hatten. Zu jenen ersten gehören auch die einzigen in dreitheili-

*) 16 b. Auferstehn, ja auferstehn rc.
25 b. Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen rc.
36 b. Des Ewigen und der Sterblichen Sohn rc.
38 b. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre rc.
45 b. Du klagst und fühlest die Beschwerde rc.
56 b. Es jauchze Gott und preise rc.
85 b. Ich bins voll Zuversicht rc.
164 b. Wenn zu Vollführung deiner Pflicht rc.

**) 156. Was sorgst du angstlich für dein Leben rc.
Die übrigen elf gehören zu folgenden Liedern:
13 b. Anbetung, Jubel und Gesang rc.
63. Gelobet seyst du Jesu Christ von aller rc.
68 b. Gott des Himmels und der Erden rc.
101. Laßt Gott uns preisen rc.
116 b. Mein Leben ist ein Prüfungsstand rc.
125 b. O großer Gott der Macht rc.
131 b. O liebster Jesu was hast du verbrochen rc.
143. Stärke Mittler, stärke sie rc.
144. Tief anbetend rc.
171 b. Wie wohl ist mir o Freund der Seelen rc.
176. Wo tönt der Psalm der dich erreicht rc.

gem Takte sich bewegenden Melodieen (36a, 38a, 56a) des Kittelschen Choralbuches; Apel nennt sie Menuetten, ohne Zweifel deshalb, weil er den Tripeltakt überhaupt dem Choralgesange für mißziemend hielt, ihn daher völlig aus seinem Werke verbannt wünschte. Die Melodie des Klopstockschen Liedes: „Ich bins voll Zuversicht" ꝛc. (85a) bezeichnet er als eine „gar possierliche", und schon deshalb mußte er wünschen, sie mit einer anderen zu vertauschen; sie hat auch in der That etwas von anderen kirchlichen Melodieen so Abweichendes, daß wir bei ihrer Betrachtung etwas länger verweilen müssen.

Die erste Strophe ihres Liedes lautet wie folgt:

> Ich bins voll Zuversicht: am Ende
> der Laufbahn wird das Kleinod mir.
> Mit Wonn' erfüllt die Hoffnung meine ganze Seele,
> Ruft Frieden Gottes mir zu ꝛc.

und es leuchtet ein, daß dieser Bau — 4 iambischer ungleicher Zeilen von gänzlicher Unebenmäßigkeit (9, 8, 13, 7) — für Melodiebildung nicht vortheilhaft ist, wie überhaupt die wenigen neu erfundenen Strophen Klopstocks in seinen geistlichen Liedern. Der Dichter selbst verweis't dieses Lied auf die schon vorhandene Melodie eines andern von gleicher Strophe, die wir in dem Anhange zu Ph. Emanuel Bachs Singweisen zu Gellerts geistlichen Liedern finden (1771):

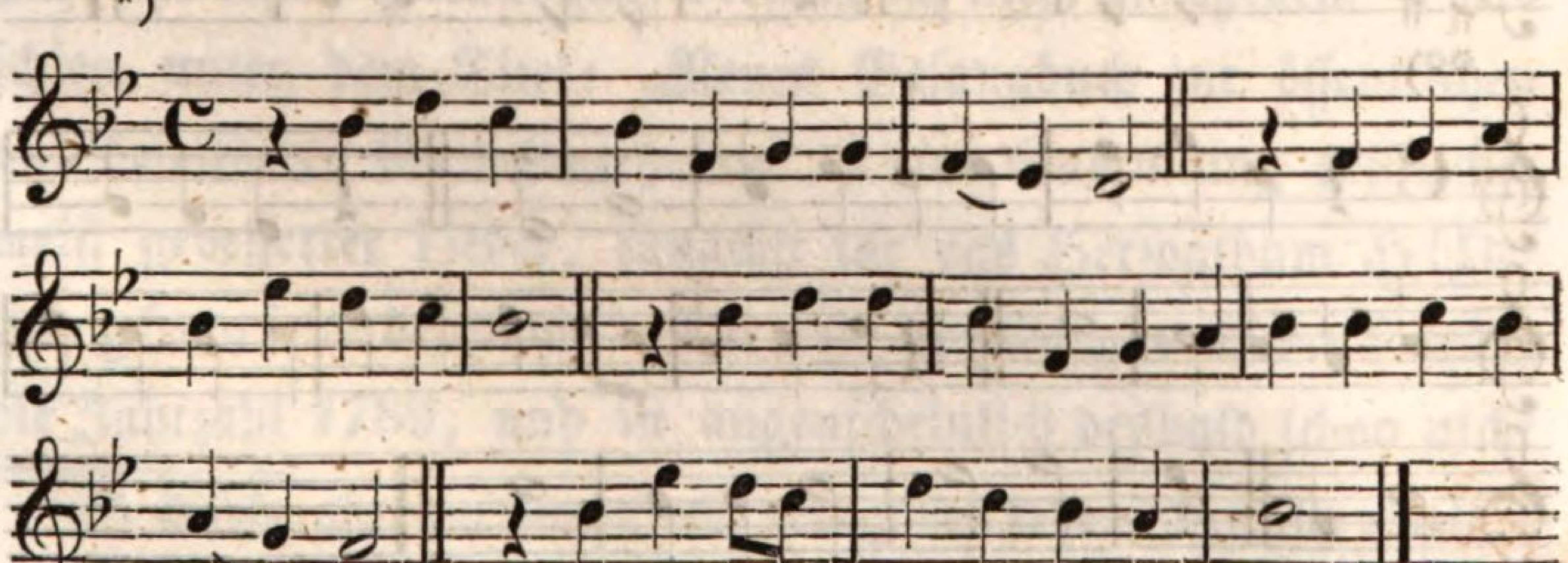
> Der junge Tag, zurückgekommen
> mit neugeschaffnem Angesicht,
> hat halb die Freundlichkeit des Gottes angenommen
> der ihn bekleidet mit Licht ꝛc.

eine Melodie deren Sänger, der Vortheile sich bedienend welche die Bestimmung derselben für den Vortrag einer kunstgebildeten Sängerin am Claviere gewährt, durch Dehnung und Verkürzung jene Ebenmäßigkeit zu erreichen wußte die dem Gesange

wohl ansteht; wo nun die Weise als eine durch dreitheiligen Takt geregelte, nach Rhythmen von drei Takten — in der Mitte einen verdoppelten von ihrer sechs — gegliederte erscheint, allerdings aber die Strophe des Dichters nicht mehr zur Anschauung gelangt. Allein dem kirchlichen Sänger standen jene Vortheile nicht zu Gebote; von ihm wurde Volksmäßigkeit und Faßlichkeit gefodert, und auf kunstmäßige Beschulung seiner Sänger durfte er nicht rechnen, es war seine Pflicht vielmehr, darauf zu verzichten. Das Choralmelodieenbuch von 1785 (S. 85, N. 118 zu 519 des Gesangbuches) machte, so viel mir bewußt, den ersten Versuch diese Aufgabe zu lösen, und so entstand eine Singweise,*) die in geradem Takte sich bewegend, für die ersten zwei Zeilen wohl einen dreitaktigen Rhythmus festzuhalten vermag, für die dritte dagegen einen viertaktigen nicht zu vermeiden weiß, und erst in der letzten nothdürftig zu jenem zurückkehrt. Kittel — oder wer sonst der Urheber der Melodie unseres Liedes in seinem Choralbuche seyn mag — wünschte, wie es scheint, diese Unebenmäßigkeit der Rhythmen zu vermeiden. Dies konnte aber dadurch nur geschehen, wenn in dem dritten derselben, was sonst auf zwei Takte vertheilt war, in einen einzigen zusammengedrängt wurde. So entstanden die allerdings auffallenden, und kirchlichen Singweisen sonst fremden Verkürzungen des

---

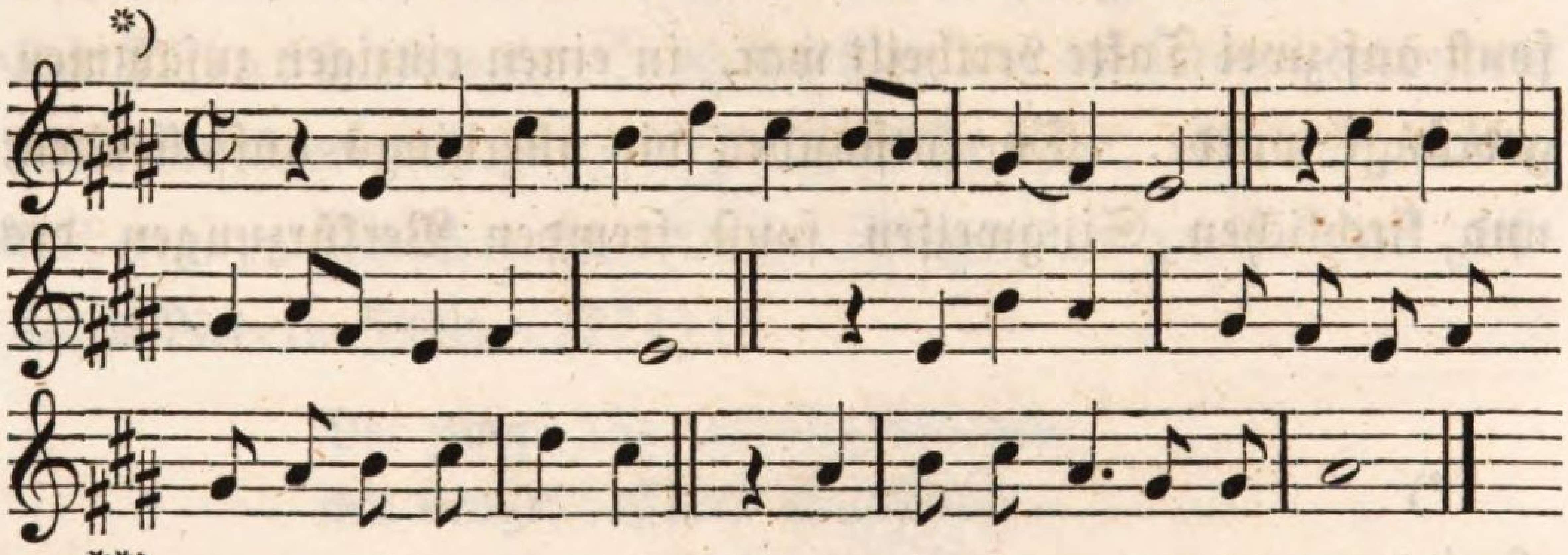
*)



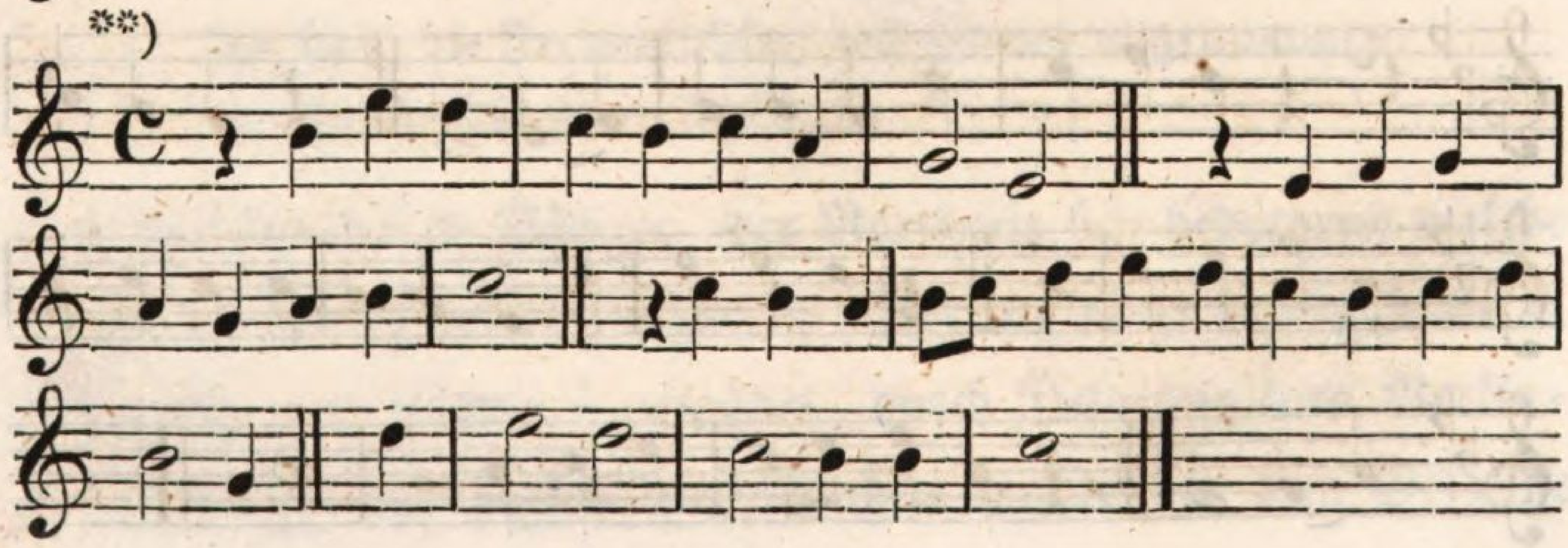
achten Taktes der Melodie,*) welche Apel so „possierlich" fand, ohne der Veranlassung derselben weiter nachzuforschen. In seiner eigenen,**) neuen Singweise sind sie vermieden, aber der Rhythmus der Melodie von 1785 tritt wieder hervor. Ob die seinige sich eingebürgert habe in seinem Wohnorte ist mir unbekannt geblieben; die des Kittelschen Choralbuches hat mindestens in dem von Umbreit Aufnahme gefunden.

Wir scheiden hiermit von Apels Choralbuche als dem neuesten uns bekannten für Schleswig-Holstein. Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir nur noch, daß hin und wieder, allein nicht immer richtig, in ihm die Urheber der Melodieen genannt sind; eine Angabe solcher Art fehlt jedoch bei den Singweisen die wir Kittel zuschrieben, und nur bei ihrer zweien findet sich eine, jedoch abweichende, indem bei der Melodie N. 140 b (der zweiten des P. Gerhardschen Liedes: „Sollt ich meinem Gott nicht singen" rc.) G. G. Boltze, und bei der 170sten (zu dem Neujahrsliede: „Wie schnell ist doch ein Jahr vergangen" rc.) C. F. Endter als Urheber genannt wird. Welche Zuverlässig-

*)



**)



keit diesen Angaben beizumessen sei, was aus dem Schweigen Apels bei jenen anderen Melodieen sich ergebe, will ich dahingestellt seyn lassen und nur bemerken, daß wenn Apel gleich Kittels Schüler war, daraus noch nicht gefolgert werden kann, daß er von dem eigenen Antheile seines Meisters an den Melodieen seines Choralbuches habe unterrichtet seyn müssen.

Durch einen großen Theil dieser Abhandlung haben wir uns mit der im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts und zumal der letzten Hälfte desselben vorwaltenden Richtung auf Besserung der kirchlichen Gesangbücher beschäftigt, deren mittelbarer Einfluß auf die Singweisen des evangelischen Kirchengesanges dabei nicht unbesprochen bleiben durfte. Nun könnten wir allerdings, sofern diese Abhandlung mit dem Kirchengesange der deutschen Provinzen der Krone Dänemark sich beschäftigt, dieselbe gegenwärtig schließen. Allein durch einen ihr wesentlich verwandten Gegenstand finden wir uns veranlaßt ihr noch einen Anhang beizufügen, der, wenn in ihr die sogenannte Besserung der Lieder vornehmlich besprochen wurde, seinerseits mit der von den Melodieen sich beschäftigen wird, ja mit der in nicht unbeträchtlichem Umfange versuchten Vertauschung der älteren gegen neuere; ein Unternehmen, das eben auch wie Kittels Choralbuch von einem Thüringer ausgegangen ist und theilweise in diesem Theile Deutschlands Anklang gefunden hat.

In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts — das Jahr der ersten Herausgabe vermag ich nicht anzugeben — erschien unter dem Titel: „Neues Gesangbuch zur öffentlichen und besonderen Gottesverehrung" *) eine Sammlung geistlicher meist gebesserter Lieder, zunächst für das Herzogthum Hildburghausen bestimmt. Der mir vorliegende Abdruck trägt die Jahrzahl 1789, und ist augenscheinlich deshalb schon nicht

*) Hildburghausen, gedruckt und verlegt von Johann Gottfried Hanisch.

die früheste Ausgabe, weil er einen Anhang von 45 Liedern enthält, wodurch die Gesammtzahl derselben auf 500 gestiegen ist, während sie zuerst nur 455 betragen haben wird. In den folgenden 19 Jahren bis 1808, wo das Melodieenwerk erschien mit dem wir uns hier beschäftigen werden, scheint diese Zahl noch bedeutend gewachsen zu seyn, es sei nun durch Erweiterung des Anhanges, oder das Einordnen der hinzugekommenen Lieder unter die Hauptabschnitte des Buches. In der mir vorliegenden Ausgabe sind dieser Abschnitte nur zwei: Lob Gottes, und Bitten zu Gott, die wieder in allgemeines und besonderes Lob, allgemeine und besondere Bitten sich theilen, wo nun das besondere Lob die Fest-, Katechismus- und Zeitlieder befaßt, unter den besonderen Bitten aber alles in die Pflichten- und Tugendlehre Gehörige zusammengestellt ist. Wenn nun das bald zu besprechende Melodieenwerk 109 neue Singweisen zu dem neuen Hildburghauser Gesangbuche giebt, von den Liedern aber für welche diese bestimmt sind nur elf*) in der Ausgabe von 1789 vorgefunden werden, so ist daraus zu schließen, daß bis 1808 dasselbe mindestens um die bedeutende Anzahl von 98 Liedern reicher geworden und sein Gesammtinhalt damals wahrscheinlich auf 600 Lieder angewachsen sei. Eine

*) Unter den 109 Melodieen des genannten Werkes finden sich zwar deren auch für die beiden Lieder „Eins ist Noth“ 2c. (N. 66. G.B. 345.) und „Der Wollust Reiz zu widerstreben“ 2c. und Lieder mit diesen Anfangszeilen giebt auch unser Gesangbuch. Allein das erste ist nicht das ursprüngliche Schrödersche Lied, wenn auch seine einzelnen Strophen dem Inhalte desselben nachgehen. Es ist vielmehr um den daktylischen Bau seines Abgesanges zu beseitigen in die Strophe des Liedes „Jesu der du meine Seele 2c. (Jesu meines Lebens Leben 2c. Du der Menschen Heil und Leben 2c) hineingebildet (eben wie in dem neuen schleswig-holsteinschen Gesangbuche), während die neugegebene Melodie sich dem Baue des älteren Liedes anschließt. Eben so ist das zweite Lied nicht das Gellertsche sondern ein ihm nachgebildetes, jedoch auf die bekannte Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ gerichtetes. Beide durften also hier nicht mitgezählt werden.

Rechenschaft darüber, nach welchen Grundsätzen bei der Umgestaltung der Lieder verfahren sei, giebt unser Gesangbuch nicht, doch läßt sich voraussetzen, daß es dieselben gewesen, die bei dem schleswig-holsteinschen neuen Gesangbuche beobachtet worden, mit dem es 207 gebesserte Lieder gemeinschaftlich hat, und es mag seyn, daß es auch bald nach dessen Erscheinen (in dem Zeitraume von 1780 – 1789) zuerst an das Licht getreten ist. Für dieses im Laufe der Jahre erweiterte, gebesserte Gesangbuch war nun das Werk bestimmt, dem wir jetzt näher treten. Es führt die Aufschrift: „Choral-Melodieen über hundert und neun Lieder des neuen Hildburghausischen Gesangbuches nebst einem Anhange von zwanzig Liedern aus demselben, zur häuslichen und öffentlichen Erbauung von J. C. Rüttinger, Organisten an der Neustädter und Waisenhauskirche zu Hildburghausen" rc. und war auf Kosten des Verfassers erschienen, der in jener Zeit (1808) wo der Buchhandel in Folge des Krieges daniederlag, keinen Verleger dafür hatte finden können und es deshalb der Hofbuchhandlung zu Hildburghausen und dem J. Abelshäuserschen privilegirten Musikverlage zu Mannheim in Commission hatte geben müssen.*) Wir hätten den Mangel der Ausgabe des Gesangbuches zu beklagen, dem diese Melodieen bestimmt sind, weil wir bei den meisten dieser letzten ihr Verhältniß zu den Liedern nicht beurtheilen können, würden uns nicht neben den elfen welche die uns vorliegende ältere Ausgabe schon giebt, in dem Anhange zu dem Melodieenbuche noch zwanzig derselben geboten und fänden wir nicht andere sechzehn in den von dem Superintendenten Demme zu Altenburg 1807 herausgegebenen „neuen christlichen Liedern". Es liegen also von 109 Liedern uns 47 vor; immer eine hinreichende Zahl

*) Es wurde für seine Rechnung um den nicht wohlfeilen Preis von 2 Thlr. 16 ggr. verkauft. (76 Seiten auf grauem Druckpapier.)

um uns zu einem Urtheile über die Singweisen zu befähigen. Die Vorrede Rüttingers zu seinen Choralmelodieen, geschrieben zu Hildburghausen im Julius 1808 lehrt uns den Standpunkt kennen, auf dem er sich befand als er sie sang. Über das neue Gesangbuch für seinen Wohnort hatten Sachverständige das günstigste Urtheil gefällt, er selber war von dessen Vortrefflichkeit auf das Lebhafteste überzeugt. Nur drängte sich ihm die Bemerkung auf, daß die für die Lieder dort vorgeschriebenen Melodieen weder den Empfindungen der Dichter recht angemessen seien, noch auch der Zeit und der Veranlassung für die jene gedichtet worden. Melodieen wie die der Lieder: „Es ist genug" ꝛc. und „Jesus meine Zuversicht" ꝛc. seien von großer Wirkung für Gesänge „vom Tode und Sterben", Dankliedern aber widersprechend. Dadurch fand er sich veranlaßt, um mehre vortreffliche Lieder des Gesangbuches in Umlauf zu bringen „die darin befindlichen neueren Gedichte sowohl als auch einige verbesserte Lieder, besonders solche, die schon alte Melodieen zur Überschrift hatten, ihrem Sinne gemäß zu bearbeiten, um die Kraft derselben lebendig zu machen". Denn oft scheine man Melodieen nur als Nothbehelf für bestimmte Lieder in Anspruch genommen zu haben, ohne den Widerspruch zwischen Lied und Singweise zu fühlen. Seien ältere Tonsätze auch wahre Meisterstücke und zu ihrer Zeit völlig angemessen gewesen für bestimmte, jetzt veraltete Lieder, so könne man sie doch nicht für passend halten für Gedichte anderen Inhalts und reineren Geschmacks, so wenig als der Gegenwart das Kleid der Vorzeit gezieme, sei es auch so kostbar und künstlich gearbeitet als möglich. Man müsse das Unschickliche fühlen, wenn man neue, edlere Producte der Dichtkunst ganz entstellt sehe durch alte Melodieen wie: „Mit Sausen, mit Brausen ꝛc. Komm Seele, setze dich ꝛc. Herzlich lieb hab' ich dich o Herr ꝛc. Gott der

Vater wohn' uns bei rc. Ich dank dir lieber Herre rc. Christ lag in Todesbanden rc. Herr Gott nun schleuß den Himmel auf rc. Wir Christenleut rc. Mein Salomo rc. Nun preiset alle" rc. In früherer Zeit seien Dichter und Sänger stets in vollem Verständnisse mit einander gegangen, vor Allem gelte dies von Luther, der beide Gaben in sich vereinigt habe. Dennoch gebe es viele ältere Melodieen von holprichtem, kraftlosem Gesange, fast ohne Rhythmus, voll unregelmäßiger Sprünge, von dürftiger monotoner Harmonie, die dem natürlichen Gefühle Widerwillen erregen müßten. Mit den neuen Melodieen gehe es nicht anders, es gebe vortreffliche, mittelmäßige, schlechte, der letzten, leider! eine nicht geringe Anzahl u. s. w. Der Verfasser kommt dann zurück auf seine eigenen neuen Melodieen. Zwischen seinen Zeilen müssen wir lesen, daß sein Bestreben vor Allem dahin gegangen sei, den von ihm gerügten Mängeln abzuhelfen. Er habe Einfachheit und Volksmäßigkeit in edlerem Sinne streng zu beobachten sich zum Gesetze gemacht. Den Ton alter Kirchengesänge habe er nicht ganz außer Acht gelassen und hie und da auch die griechischen Tonarten zu benutzen gesucht, deren besondere Feierlichkeit auch der ungebildete Zuhörer fühlen müsse. *) Die Vorrede schließt mit Vorschlägen, wie die Einführung die-

*) Bestimmter heißt es in der bezogenen Stelle der Vorrede wörtlich: Kenner werden finden, daß das Lied

1) Dies ist das freudenvolle Fest rc. N. 42 in der ionischen
2) Immer sich bestreben rc. N. 28 }
3) Laß mich o Gott rc. N. 72 } in der dorischen
4) Bis der Tod ihm winkt rc. N. 67 in der phrygischen
5) Gott seegne, seegne sie rc. N. 80 }
6) Wer dir vertraut rc. N. 46 } in der lydischen
7) O du, den Jesus uns rc. N. 44 }
8) Erleuchte Gott rc. N. 45 } in der mixolydischen
9) Es kostet viel rc. N. 69 in der aeolischen

Tonart gesetzt sei.

ser neuen Melodieen am zweckmäßigsten geschehen könne, denen ähnlich, welche der Inspector und Oberpfarrer Holzapfel in seiner Vorrede zu Vierlings Choralbuche (1789) empfiehlt, *) worauf hier nicht weiter einzugehen ist, und mit dem Erbieten Rüttingers, auch Vor- und Zwischenspiele zu seinen Melodieen zu geben, sofern durch Unterschrift der Theilnehmer nur die Kosten des Druckes gedeckt würden.

Man darf dem Verfasser im Allgemeinen darin beistimmen, daß in allen drei Jahrhunderten seit der Kirchenreinigung es gute, mittelmäßige und schlechte Melodieen gegeben habe, nur mit der Beschränkung, daß in den früheren (etwa 120) Jahren dieses Zeitraums die Zahl der guten die überwiegende gewesen sei, bei der größeren Liebe und Begeisterung für den Kirchengesang, dem damit nothwendig zusammenhängenden feineren und ausgebildeteren Gefühle für das kirchlich Angemessene. Auch darin ist ihm beizupflichten, daß bei der veränderten Gefühls- und Ausdrucksweise späterer Zeit, die ältere Melodie, wie vortrefflich sie seyn möge, ja, je mehr sie dieses sei, um so weniger dem späteren Liede sich lebendig anschließen werde; daß die gleiche Strophe nicht ausreichen könne, einen solchen Anschluß zu begründen, daß vielmehr Ähnlichkeit des Inhalts, der Bestimmung und Veranlassung, endlich Übereinstimmung der Ausdrucksweise und des daraus hervorgehenden Tones beider Lieder, zwischen ihnen und der für sie gemeinsamen Melodie erst eine feste Verbindung zu schließen vermöge. Ja, mit Rücksicht auf dasjenige, was ich auf Veranlassung des Kittelschen Choralbuches zuvor ausgeführt habe, muß ich zugestehen, es sei ein richtiges Gefühl das selbst die altgewohnte Singweise uns verleide, wenn wir sie einem angeblich gebesserten Liede

*) Ev. Kirchengesang, Th. III. S. 537. 538.

gesellt finden, das seinen ursprünglichen Ton über diesem Meistern eingebüßt hat; wie denn auch das innige Band zwischen Lied und Melodie dadurch zerrissen und das Bestreben herbeigeführt wird eben so an dieser zu modeln, um eine Art Gleichgewicht wieder herbeizuführen. Erinnern wir uns der vierten und zweiten Strophe der Advent-Lieder: „Gott sei Dank in aller Welt" rc., „Wie soll ich dich empfangen" rc. und der dritten des Weihnachtliedes: „Gelobet seist du Jesu Christ" rc. und lesen dann die gleichnamigen der beiden ersten und die vierte des zuletzt genannten, die bei der Umgestaltung desselben an die Stelle der dritten getreten ist:

Menschenfreund, wie dank' ichs dir!
schenke dieses Heil auch mir,
das du unter vieler Last
für die Welt bereitet hast.

Deiner Hülfe mich zu freu'n
laß mein Herz dein eigen seyn!
Mach es, wie du gern es thust
rein von schnöder Sündenlust.

Einst streute man dir Palmen,
itzt soll die Dankbegier
mein Heil, in Freudenpsalmen
ergießen sich vor dir!
Dich, dich will ich erheben
so gut ich Schwacher kann;
mein Herz will ich dir geben,
ach nimm es gnädig an!

Er durch den uns geholfen ist,
der einst richtet, Jesus Christ,
der Schöpfung Herr, kömmt in sein Reich
erniedrigt sich und wird uns gleich;
gelobt sei Gott!

— lesen wir, sage ich, diese Strophen indem wir uns derer erinnern, die durch sie ersetzt werden sollen, des kindlichen und doch unerschütterlichen Glaubens der in diesen waltet, des bildlich anschaulichen Ausdrucks der sie belebt, so haben wir ein redendes Beispiel davon, wie diesen angeblich gebesserten Liedern die Melodieen der ursprünglichen nun fern gerückt sind. Rüttinger hat freilich nur die alte Melodie des ersten dieser Lieder (die des Hymnus „Veni redemptor gentium") durch eine neue ersetzt, die der andern beiden hat er nicht beseitigt; allein er hätte, wie wir uns überzeugen müssen, seine Erneuerung noch viel weiter ausdehnen können, wenn er in seinem Sinne vollkommen liedgerecht seyn wollte.

Gehen wir nun über zu den Melodieen selbst die Rüttingers Werk giebt, so sind ihrer, wie schon zuvor angegeben ist, 109 im Ganzen. Es werden zwei Verzeichnisse als Übersicht des Gesammtinhaltes gegeben, beide alphabetisch geordnet. Das erste nennt die neuen Lieder, für welche die neuen Singweisen gegeben werden, das zweite diejenigen älteren Lieder, deren Melodieen für jene früherhin vorgeschrieben waren und nunmehr gegen die neuen vertauscht sind. Manche dieser sogenannten älteren Melodieen sind neueren Ursprungs, scheinen also diesen Namen nicht zu verdienen; sie heißen indeß dem Verfasser, der sein Werk im Anfange des 19. Jahrhunderts herausgab, dennoch mit Recht ältere, weil sie drei vergangenen Jahrhunderten angehören. Von diesen Singweisen, 63 im Ganzen, gehören 24 dem 16. Jahrhunderte an, 29 dem 17ten, 10 dem 18ten; und forschen wir weiter wie viele von den ursprünglichen Liedern derselben mindestens noch mit unveränderter Anfangszeile in dem neuen Hildburghauser Gesangbuche von 1789 vorkommen, so finden wir deren nur 10, von denen

2 dem 16ten,*) die andern dem 17. Jahrhunderte angehören,**) keines aber ohne sehr erhebliche Änderungen erscheint, so durchgreifend ist man bei der Erneuerung verfahren.

Dieser Erneuerung ungeachtet hat Rüttinger dennoch nicht verschmäht auf dasjenige zu achten, wodurch ältere Melodieen den eigenthümlich kirchlichen Ton erhalten, der sie auszeichnet. Er sagt uns, daß er hie und da auch die griechischen Tonarten zu benutzen gesucht habe, die er besser wohl die kirchlichen genannt hätte, und bezeichnet uns neun seiner Melodieen, bei denen dieses geschehen sei, indem er sich auf das Urtheil der Kenner, ja, auch das Gefühl ungebildeter Zuhörer beruft, dem die besondere Feierlichkeit dieser Tonarten nicht fremd bleiben könne. Über die Würde und Kraft der kirchlichen Tonarten sind wir mit ihm einverstanden, geben auch zu, daß deren bezeichnende Züge selbst dem ungebildeten Hörer sich fühlbar machen, hätten jedoch um so mehr eine bestimmte Äußerung darüber von ihm gewünscht, wo er den Quell jener Würde und Kraft in ihnen finde und auf welchem Wege er das den Bau der ihnen eignenden Melodieen Auszeichnende durch seine Harmonieen zur Anschauung zu bringen gestrebt habe, weil wir in den von ihm als lydische, mixolydische, phrygische, dorische bezeichneten seiner Melodieen das eigenthümliche Gepräge die-

---

*) Herzlich lieb hab' ich dich o Herr ꝛc. (N. 31.)
Allein zu dir Herr Jesu Christ ꝛc. (N. 65.)

**) Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc. (N. 13.)
Liebster Jesu wir sind hier ꝛc. (N. 29.)
Jesus meine Zuversicht ꝛc. (N. 41.)
Herzliebster Jesu ꝛc. (N. 59.)
Alle Menschen müssen sterben ꝛc. (N. 77.)
Mir nach spricht Christus unser Held ꝛc. (N. 78.)
Gott sei Dank in aller Welt ꝛc. (N. 88.)
O wie selig seid ihr doch ꝛc. (N. 109.)

ser Tonarten nicht wiederfinden. In denen die er dorische nennt, hat er zwar die Vorzeichnung des b für die sechste Stufe von dem Grundtone D aus weggelassen, indem er aber in allen Fällen wo hienach die große Sexte erscheinen würde, sie durch ein beigefügtes b wieder um einen halben Ton erniedrigt, bleibt er durchaus innerhalb der Grenzen unserer weichen Tonart von D. Die einzige Melodie die er als eine phrygische bezeichnet entbehrt des Gepräges dieser Tonart völlig; die Herrschaft der kleinen Secunde und Septime ist nicht einmal angedeutet, denn beide Verhältnisse kommen nirgend vor und der Schluß in die Oberquinte im Fortschritte durch einen Ganzton widerspricht der Eigenthümlichkeit der Tonart. Sollte aber, wie es den Anschein gewinnen könnte, nicht E sondern H als Grundton der Singweise gemeint seyn, so ist die Harmonie wiederum der Tonart entgegen, indem keine der sie bezeichnenden Modulationen vorkommt, ja die erste des Abgesanges auf das Bestimmteste nach E moll leitet auf dessen Grundton das Ganze des Zusammenklanges beruht, wiewohl der halbe Schluß desselben eher auf A moll hindeutet. Nicht anders verhält es sich mit den Melodieen welche lydische und mixolydische genannt werden, unter denen jene höchstens ein Versuch genannt werden können eine um die Zeit der Kirchenreinigung gar nicht mehr in lebendigem Gebrauche vorkommende Tonart darzustellen, diese aber der eigenthümlichen Beziehungen auf das Jonische, Phrygische und Dorische in denen das Gepräge des Mixolydischen beruht, gänzlich ermangeln. Diesem Allem zufolge können wir Rüttingers Melodieen nur als harte und weiche im Sinne der Tonkunst unserer Tage erkennen und hier hat denn die harte Tonart das entschiedenste Übergewicht über die weiche; die Gesammtzahl der, jener angehörenden Singweisen (aus den Grundtönen A, B, C, D, Es, E, F, G) beträgt 91, wogegen

die jener letzten (aus den Tönen A, C, D, E, G) nur auf 18, kaum den fünften Theil jener sich beläuft.

Was die rhythmische Gestaltung der Rüttingerschen Melodieen betrifft, so theilt deren Urheber nicht die Ansicht Apels, daß der dreitheilige Takt der Würde der Kirchenweise entgegen sei. Dieser erscheint in fünf Fällen (N. 40. 43. 49. 83. 98) als durchhin vorwaltendes Maaß und in drei anderen (N. 21. 22. 66) mit geradem Takte wechselnd, so daß in dem ersten und dritten der gerade voransteht, in dem zweiten der dreitheilige. Merkwürdig ist es, daß diese Form wechselnden Taktes bei der zuletztgenannten Melodie des Liedes: „Eins ist noth" &c., deren ursprünglicher Fassung gemäß, hier wieder erscheint, während dieses Lied in der mir vorliegenden Ausgabe des Hildburghauser Gesangbuches von 1789 auch seinem Maaße nach umgestaltet und auf die Strophe des Jesusliedes: „Jesu meines Lebens Leben" &c. gerichtet ist, um dessen daktylischen Abgesang zu vermeiden; man darf daraus schließen, daß eine Anfangs obwaltende Abneigung gegen diese Form später aufgehört und man dieselbe hergestellt hat. Ob auch unter Wiederaufnahme des Liedes in seiner ursprünglichen Gestalt? bin ich zu sagen außer Stande, wiewohl es nicht wahrscheinlich ist, daß diese Herstellung über die der früheren Strophe hinausgegangen ist und auch Inhalt und Ausdrucksweise umfaßt.

Im Allgemeinen zeichnen sich Rüttingers Melodieen aus durch angenehmen Gesang und gute Führung der einzelnen Stimmen und sie mögen zu ihrer Zeit wohl den Beifall Mancher sich erworben haben, die mit ihrem Urheber in den Ansichten wegen Lieder- und Melodieenbesserung übereinstimmten. Wie viele derselben in seinem Wohnorte kirchenüblich geworden seyn mögen, ist mir nicht bekannt. Er selber war am besten im Stande für deren Verbreitung und Erhaltung schon vermöge

seines Amtes zu wirken, und da die auch früher schon empfohlenen Mittel der Einführung neuer oder bisher nicht gebräuchlich gewesener Singweisen, die seine Vorrede vorschlägt, vollkommen zweckmäßig und von ihm ohne Zweifel öfter angewendet sind, so ist vorauszusetzen, daß er auch ihres Erfolges sich erfreut haben werde. Um so mehr ist zu glauben daß seine neuen Melodieen, mindestens in Thüringen, weitere Verbreitung fanden, als in Umbreits Choralbuche sechs derselben uns begegnen an die Stelle älterer, für die nicht lange zuvor, um sie dem Kirchengesange zu erhalten, Lieder eigends gedichtet waren, nachdem man ihre ursprünglichen als veraltete ausgemerzt hatte. Diese Thatsache einer doppelten Umwandlung, zuerst der Lieder, dann auch ihrer Singweisen, erfordert ein kurzes Verweilen. Denn sie gewinnt dadurch einige Bedeutung, daß sie erkennen läßt wie abweichend die Ansichten schon zu Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts waren über dasjenige, was dem Kirchengesange fromme, so daß bei diesem Auseinandergehen der Überzeugungen ein erfolgreiches Wirken für seine Herstellung, das Zeitigen einer neuen Blüte desselben nicht erreicht werden konnte.

Im Jahre 1799 bearbeitete Herrmann Gottfried Demme, später Consistorialrath und Generalsuperintendent des Fürstenthums Altenburg, ein neues Gesangbuch für die damalige freie Reichsstadt Mühlhausen. Er machte dabei die Bemerkung, daß das bisher dort gebräuchliche Gesangbuch den großen Vorzug habe, viele vortreffliche Melodieen eingeborner Meister zu besitzen deren Lieder, weil nach seiner Überzeugung veraltete, nicht beibehalten werden durften, während ihre Strophen, der Mehrzahl nach nicht allgemein kirchenübliche, es nicht zuließen ihre Melodieen durch Anwendung auf andere Kirchenlieder dem Gemeinegesange zu erhalten. Um nun dennoch diesen Zweck zu erreichen, dichtete er neue Lieder zu diesen Singweisen und

gab — zuerst 1799 dann 1807 — dieselben mit jenen vierstimmig bearbeiteten Melodieen in den Druck.*) Sechs und zwanzig dieser Lieder sind auf Melodieen gedichtet die urkundlich Joh. Rudolf Ahle angehören, eins auf eine von Joh. Eccard herrührende, beide aus Mühlhausen gebürtige Tonmeister; fünf andre, dem ersten beider Meister gewöhnlich zugeschriebene Weisen entbehren einer gleichen Beglaubigung, vier endlich, deren Urheber Joachim Müller aus Burg**) seyn soll, ermangeln jeder Gründe für dessen Urheberschaft, es ist also hier auf dieselben nicht Rücksicht zu nehmen.

Nur ein Jahr nach der späteren Herausgabe dieser neuen Lieder Demme's mit den Melodieen jener älteren Meister Mühlhausens, erschienen Rüttingers Choralmelodieen. Das Mißverhältniß das dieser zwischen neuen Liedern und älteren Melodieen zum Theil mit Recht empfindet und das ihm die nächste Veranlassung zu seinem Werke gab, war ihm auch in Demme's Liedersammlung entgegengetreten, er meinte gefunden zu haben, daß die von diesem sorgsam erhaltenen Singweisen früherer Zeit bei weitem nicht an die Trefflichkeit seiner für dieselben gedichteten neuen Lieder reichten. „Jeder Unpartheiische muß das Unschickliche fühlen (sagt er in seiner Vorrede) wenn er neue, edlere Produkte der Dichtkunst durch die alten Melodieen &c. ganz verstellt erblickt", wo er denn unter anderen auch zwei jener Ahleschen Singweisen ausdrücklich nennt. Daß diese beiden aber nicht beiläufig nur angeführt seien, daß vielmehr das ganze Unternehmen Demme's ihm als eine unbegründete Selbstverleugnung des neueren Dichters, dem älteren Sänger gegen-

*) Sie sollten auch mit ihren ursprünglichen Harmonieen gegeben werden; die dem M. D. Umbreit vor dem Drucke zugestellte Handschrift wurde jedoch hierin von diesem abgeändert.

**) Gewöhnlich Joachim a Burgk genannt (1546—1610).

über vorgekommen sei, erkennen wir daran, daß er die Mehrzahl der Melodieen Ahle's (17 im Ganzen, unter ihnen 14*) mit Demmeschen, 3**) mit Dichtungen Anderer verbundene) und die einzige Melodie J. Eccards***) welche in den Demmeschen Liedern erscheint, beseitigt, und neue für jene Lieder gesungen hat. Theilweise mag dieses daher zu erklären seyn, daß der neuere Dichter zuweilen nur wenig Rücksicht genommen hat auf den Inhalt der älteren Lieder denen jene allerdings trefflichen älteren Melodieen ursprünglich eigneten, wie davon die in seinem Werkchen gleich zuerst erscheinende Melodie ein redendes Beispiel giebt. Ihr ursprüngliches Lied (von Franz Joachim Buhrmeister), dem Michaelisfeste bestimmt, †) schildert den Kampf des Drachen gegen den Erzengel, während Demme's auf diese (wesentlich vereinfachte) Melodie gerichtetes Lied, „Gott" überschrieben, sich ganz im Allgemeinen hält, und den Schöpfer in seinen Werken preis't:

Lobsingt dem Mächtigen, dem Gütigen und Weisen,
Lobsinget unserm Gott, den Erd' und Himmel preisen ꝛc.

wo denn nur ein leichtes, wenn irgend ein Band zwischen Melodie und Lied noch besteht, und der Wunsch des neueren Sängers ein festeres zwischen beiden zu knüpfen, sich rechtfertigt. Bei manchen andern jedoch ist ein Gleiches nicht der Fall, auch kann man eben nicht sagen, daß es Rüttinger gelungen sei, den Ton des neuen Liedes durch seine Singweise besser zu treffen als Demme durch seine Dichtung den der Melodie Ahle's. Dazu kommt, daß dessen Vaterstadt weder hier noch bei den andern

---

*) N. 9. 28. 29. 34. 35. 38. 39. 40. 42. 43. 45. 47. 80. 96 des Rüttingerschen Werkes.

**) N. 22. 23. 59 eben da.

***) N. 36 eben da.

†) Der große Drache zürnt ꝛc. S. Ev. K. G. Th. II. Beispiele N. 132.

Melodieen Ahle's und Eccards die Demme's Werkchen uns aufbehält, der Ansicht Rüttingers beigestimmt, vielmehr — nicht etwa nur aus an sich löblicher Vaterlandsliebe, sondern aus innerer Überzeugung — an den Weisen ihrer ältern eingebornen Meister festgehalten hat, so daß diese ihr heute noch der schönste Schmuck ihrer kirchlichen Festesfeiern sind. So muß es denn einleuchten, daß der für sich genommen richtige Grundsatz, daß zwischen Lied und Melodie alsdann nur ein inniger Verein möglich sei, wenn über beide ein übereinstimmender Ton verbreitet ist und daß auch die trefflichste Singweise, möge sie im Ausdrucke der Grundempfindung dem Liede immerhin nicht völlig fremd seyn, ihm dennoch nie verschmelzen werde, wenn gegen dieses wesentliche Erforderniß gefehlt sei, — daß dieser Grundsatz selbst bei der besten Meinung leicht dahin führen könne, dem subjectiven Gefallen und Mißfallen mehr einzuräumen als sich rechtfertigen läßt. Rüttinger hatte zunächst das Mißverhältniß empfunden zwischen einem aus moderner Anschauungs- und Gefühlsweise hervorgegangenen geistlichen Liede und einer ihm nur deshalb angeeigneten älteren Melodie, weil beiden dieselbe Strophe gemeinsam war; ein ähnliches glaubte er dann zu sehen zwischen einer Singweise früherer Zeit, die man dem Kirchengesange zu erhalten gewünscht, und einem deshalb für sie eigends gedichteten neuen Liede; zuletzt fand er auch Melodieen, die mit ihren Liedern gleichzeitig entstanden und schon kirchenüblich geworden waren, ungenügend, weil sie ihm persönlich nicht zusagten. Dabei galt ihm vollkommen gleich, ob an den Liedern eine modelnde, ihre Färbung verändernde Hand thätig gewesen war, wie an jenen Simon Dachs: „Ich bin ja Herr in deiner Macht" ꝛc. und „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen" ꝛc., oder ob sie im Wesentlichen unverändert in die Kirche aufgenommen waren, wie Klopstocks „Auf-

erstehn, ja auferstehn" rc. und mehre Lieder Gellerts. Dieser von ihm verfolgte Weg aber, wäre er der allgemeine geworden, würde nicht etwa zu einer neuen Blüte des Kirchengesanges geleitet, sondern dessen Verfall angebahnt haben.

Was ich den übereinstimmenden Ton einer Melodie und eines Liedes genannt habe, wird freilich auch ohne nähere Erläuterung ein Jeder verstehen, der die Verhältnisse beider Künste, der Dicht- und der Tonkunst, zum Gegenstande einer näheren Betrachtung gemacht hat. Darin aber, daß es so schwer ist mit deutlichen Worten sich genügend darüber auszusprechen, beruht der Grund jener, den subjectiven Ansichten und Selbsttäuschungen schmeichelnden Mißverständnisse, bei denen man eben deshalb so leicht sich beruhigt. Jener Ton, darüber ist man einig, sei etwas von der allgemeinen Grundempfindung, in welcher Lied und Singweise übereinstimmen müssen, noch zu Unterscheidendes, das über beide eine gemeinsame Färbung verbreite. Diese thue sich kund (sagt man) bei dem Liede in der Bildung und Fügung der Worte durch die jene Grundempfindung Gestalt und Wesen empfange, bei der Melodie in jenen eigenthümlichen Wendungen und Fortschreitungen, an denen uns die Tonart offenbar werde, deren einzelne Blüte dieselbe ist. An dem Einen und dem Andern erkenne der Kundige die Zeit, welcher Lied und Singweise angehören, der Unkundige, aber doch Sinnige, empfinde lebhaft die eigenthümliche Färbung die von da ihren Ursprung gewinne, und unterscheide ahnend das Frühere und Spätere. Ist aber damit die volle Wesenheit desjenigen, was wir Ton genannt, bereits ausgesprochen? Kann dieser doch weder allein beruhen, ja, nur vorzugsweise, auf der verhältnißmäßig gleichen Zeit des Ursprungs, selbst bei Übereinstimmung des allgemeinen Grundgefühls, so wesentlich diese mitwirken mag ihn zu erzeugen! Oder woher

wäre es zu erklären, daß so manche ältere Weise eines weltlichen Liedes einem um Vieles späteren geistlichen so innig verschmelzen konnte, daß sie vorzugsweise nach seinem Namen genannt wird, während jenes sogar bis auf seine erste Zeile verschollen ist? Wir würden, an jenen, erheblichen zwar, doch nur einzelnen Kennzeichen ausschließlich festhaltend, die äußersten Fäden der beiderseitigen Gemeinschaft allein ergriffen haben, während doch Gedanke und Empfindung, mögen sie in Wort oder Ton, in Lied oder Melodie sich gestalten, nothwendig wiederum zurückweisen auf ein Inneres, eine belebende Seele, die ihnen eben diese Gestalt als nothwendige leibliche Fassung verleiht, an ihr die dem einen und dem andern gemeinsame Grundanschauung uns offenbart, so daß wir das Zufällige, Unwesentliche an der äußeren Erscheinung erkennen, und uns hüten daran allein zu haften. Wie innig verschmilzt dem Weihnachtliede Paul Gerhards: „Ich steh an deiner Krippen hier" rc. die spätere Weise von Luthers: „Nun freut euch lieben Christen g'mein" rc.,*) — die Melodie des beginnenden 16. Jahrhunderts dem Liede des über seine Hälfte vorgerückten 17ten — während die gleichzeitig dazu erfundene Ebelings neben ihm hergeht, und nirgend Wurzel gefaßt hat; wie, bei gleichem Verhältnisse des Ursprungs, schließt sich die Weise „Es ist das Heil uns kommen her" rc. so fest an das Lied: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" rc.; wie scheint die im Beginne des 17. Jahrhunderts von Melchior Teschner zu dem Liede: „Valet will ich dir geben" rc. gesungene Weise**) recht eigends erfunden zu seyn für Paul Gerhards unvergleichliches Adventlied: „Wie soll ich dich empfangen" rc. während diesem

*) Ev. K.G. Th. I. Beisp. N. 134.

**) Ev. K.G. Th. III. Beisp. N. 125.

um ein halbes Jahrhundert späteren Liede doch die gleichzeitige Melodie jenes eben genannten, oft nicht unglücklichen Erfinders zur Seite steht, die niemals Eingang gefunden hat in die Kirche! Ja, selbst die uralte Weise vermag dem neueren Liede eng sich anzuschließen, wie die jenes dem 4. Jahrhundert angehörenden Hymnus: „Veni redemptor gentium" etc.*) dem gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts gedichteten Liede: „Gott sei Dank in aller Welt" ꝛc. Wenn also das der Zeit nach Entfernte dennoch des lebendigsten Vereins fähig ist, während das Gleichzeitige sich abstößt, wie dürfte in dem Gepräge das die Zeit den Wort- und Tongebilden aufdrückt allein jener Ton gefunden werden können, das Hauptserforderniß einer solchen Vereinigung? Ich habe die gemeinsame Grundanschauung genannt, und, wenn nicht ihr entgegengesetzt, doch neben ihr als Unterschiedenes, das allgemeine Grundgefühl als das Entscheidende, und will versuchen, mich deutlicher darüber zu erklären.

Daß Lied und Melodie in dem allgemeinen Grundgefühle übereinstimmen müssen um in enge Verbindung zu treten, ist so unzweifelhaft, daß darauf nicht ausführlicher eingegangen werden darf. Es wird Niemand einfallen, die Weise eines Buß- oder Trauerliedes einem Lob- oder Freudenliede aneignen zu wollen; der Sinn für das hierin Angemessene bleibt sich gleich durch alle Zeiten, und wenn es auch vorkommt, daß der eine Sänger ein Lied nicht in gleicher Art empfindet als der andere, daß zwei Singweisen neben einander treten, so geschieht es doch nie mit schroffem Gegensatze; eine wie die andere bildet sich ihren eigenen Kreis, innerhalb dessen sie mit gleicher Berechtigung waltet. Anders verhält es sich mit dem Sinne

*) Ev. K.G. Th. I. Beisp. 118.

für das kirchlich Angemessene. Könnte die kirchliche Tonkunst, abgesehen von dem allmähligen Wachsen und Ausbilden der Mittel durch die sie in das Leben tritt, woran eben des Fortschreitens wegen ein Wechsel sich knüpfen muß, auch ihrem Wesen nach in verschiedenen Zeiträumen so mannichfach gestaltet seyn, wenn in ihr nicht ein diese Wandelbarkeit Bedingendes vorhanden wäre? Dieses ist die im Fortgange der Zeiten nach inneren wie äußeren Anregungen, wodurch die allgemeine Gestaltung des Lebens sich verändert, wechselnde Stellung, die der Mensch zu dem Ewigen und Heiligen nimmt, seine Grundanschauung von demselben, so daß bald die eine, bald die andere Beziehung zu ihm den Mittelpunkt einnimmt von dem jede Lebensäußerung ausstrahlt. Von dieser gewinnen Leid und Trauer, Freude und Dankgefühl ihre eigenthümliche Färbung, ihren Ton; denn in dem Verhältnisse des Menschen zu den irdischen Dingen gewinnt seine Stellung zu den göttlichen erst Gestalt und Wesenheit, sie offenbart sich in verschiedener Weise, jenachdem jene eine befangende, diese eine befreiende Gewalt über ihn üben, durch jene die Leidenschaft in ihren mannichfaltigsten Abwandlungen hervortritt, durch diese jener Friede, den die Welt nicht giebt. Eine bedingte Übereinstimmung in dem einen wie dem andern dieser Verhältnisse pflegt zwar allerdings vorzuwalten unter den Genossen gleicher Zeiten und gleichen Alters, denn wie wäre der Mensch im Stande der Gewalt, die seine Gegenwart auf ihn übt, sich durchaus zu entziehen; doch nur eine bedingte, nicht eine völlige, denn wer möchte jener befangenden Gewalt sich gänzlich heimgefallen bekennen, wer würde der vollkommenen Befreiung sich rühmen dürfen. Das geistliche Lied und seine Melodie, in gleicher Zeit entstanden, werden daher auch zumeist gleichen Tones seyn; doch wird selbst durch erschiedene Zeiten ein Faden gleichmäßiger Grund-

anschauung heiliger Dinge hindurchgehen, an dem ein in diesem Sinne gedichtetes heiliges Lied späteren Ursprunges den Weg finden kann zu innigstem Vereine mit einer älteren Singweise.

Befremdend wird es freilich erscheinen, wenn wir, eine gemeinsame Grundanschauung heiliger Dinge voraussetzend bei dem Dichter eines geistlichen Liedes und dem Sänger seiner Melodie, uns auf das Entlehnen älterer weltlicher Weisen für spätere Kirchenlieder berufen haben, als Beispiele für die Möglichkeit vollkommenen Verschmelzens selbst des durch weite Entfernung der Zeiten seines Ursprungs scheinbar Getrennten. Allein zunächst offenbart sich die Stellung des Menschen zu göttlichen Dingen doch erst durch sein Verhältniß zu den irdischen und in demselben; dann war aber auch die Zeit, in der ein Entlehnen solcher Art geschah, eine wahrhaft fromm-begeisterte, der das Verhältniß des Menschen zu dem Ewigen und Heiligen den Mittelpunkt ihres ganzen Seyns und Strebens bildete, in der deshalb jener ernste Sinn vorwaltete der nur von dem angezogen wurde das ihm übereinstimmte, also auch dann nur die weltliche Melodie der Vorzeit ergriff, wenn ein gleicher Sinn sich in ihr ausprägte. Die nächste Folgezeit brachte allerdings eine bedeutende Erweiterung solchen Entlehnens; eben von dem Mittelpunkte der Gesinnung jener Tage aus machte die Aufgabe sich geltend, das Weltliche durch das Geistliche zu heiligen, die anmuthige Melodie des Volksliedes durch Verwendung für ein geistliches in den Kreis nicht nur des Erlaubten, sondern auch des Heilsamen zu ziehen, sie, wenn nicht in der Kirche, so doch in der häuslichen Andacht heimisch zu machen. Von da ab beginnt das Vorwalten der geistlichen Umdichtungen, zumal der Volkslieder, ihrer Melodieen wegen, ohne daß man von deren zu weltlichem Gepräge sich hindern ließ, ja eben seinetwegen sie um so lieber wählte, damit auf diesem Wege ihrer verführe-

rischen Lockung desto eher begegnet werde. Es waren aber nicht solche umgedichtete Lieder und ihre Singweisen die vorzugsweise kirchliches Bürgerrecht erhielten, man darf sich also auf diese letzten nicht berufen um das bisher Ausgeführte zweifelhaft zu machen.

Der übereinstimmende Ton des Liedes und seiner Weise ist es demnach allerdings, wodurch ein inniger Verein beider vermittelt wird; allein es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, dieser beruhe ausschließend in jenen äußeren Kennzeichen, namentlich der Zeit ihres Ursprunges, an welche man ihn knüpfen will. Aus diesem Mißverstande muß zuletzt folgerecht die Ansicht sich entwickeln, daß die Erzeugnisse einer früheren Zeit von der nächstfolgenden verschlungen werden, daß nur der stete Wechsel das allein Bleibende sei, daß Alles was auf eine längere Dauer Anspruch machen wolle, seine ursprüngliche Gestalt verändern, mindestens in das Gewand der Gegenwart sich kleiden müsse, um dadurch zeitgemäß zu werden; eine Ansicht, über der unser Kirchengesang zuletzt verarmen würde. Denn wahrlich! darauf beruht sein innerer Reichthum, daß die Blüte früherer selbst entfernter Tage nicht etwa abwelkt und vergeht, sondern die des einen Jahrhunderts hineinreicht in das folgende, frischen, gegenwärtigen Lebens fortbestehend neben der seinigen, und so das, allen jenen Zeiträumen wesentlich Gemeinsame, das wahrhaft Bestehende, in steter Anschauung erhalten bleibt. Und haben wir nicht eben nur gesehen, wie mannichfache Verbindungs- und Vermittelungspunkte vorhanden sind zwischen den Erzeugnissen des einen und des andern Jahrhunderts, der Melodie und dem Liede, gegeben durch ähnlichen Inhalt des Ganzen oder einzelner Theile dieses letzten,*) ergänzt bei jener

*) Man vergl. mit Bezug auf das zuvor Gesagte die zweite und erste Strophe von Luthers: „Nun freut euch lieben Christen g'mein" 2c. mit der

ersten durch die Kraft der Harmonie,*) zumal bei solchen Weisen, die eine innere Fülle, eine reiche Mannichfaltigkeit derselben in sich schließen, wie vornehmlich die älteren?

In dem ersten Jahrhunderte der Kirchenreinigung sehen wir das fromme Gefühl des Einzelnen so vollkommen aufgehen in das Bewußtseyn der Gliedschaft an der gläubigen Christengemeine, daß Lied und Melodie dieses Zeitalters vorwaltend diese Färbung zeigen, diesen Ton anschlagen. In späteren Tagen tritt das besondere Gefühl des frommen Dichters und Sängers allgemach mehr in den Vordergrund, — wir möchten sagen, das Haus drängt die Kirche zurück — ein veränderter Ton beider ist davon die nothwendige Folge. Allein das eine wie das andere Verhältniß zu der Kirche bestand dennoch neben einander fort, das 16. Jahrhundert ragte fortwährend hinein, wie in das 17te, so in die ihm folgenden; Lieder in älterem vorwaltend kirchlichem Sinne haben auch die späteren aufzuweisen, und mag immerhin das Beharren bei dem Gewohnten, wie die Abnahme schöpferischen Hervorbringens auf dem Gebiete heiliger Tonkunst, eine mitwirkende Veranlassung gewesen seyn, vorzugsweise nach älteren, kirchenüblichen Weisen sich umzusehen für solche Lieder, so lag doch eben so sehr die richtige Empfindung dabei zu Grunde, daß nur in dergleichen Melodieen der richtige Ton zu finden sei, der einen lebendigen Verein sichere. So ging man denn der an sich nicht zu tadelnden Melodie des späteren Sängers vorüber, weil sie den Ton einer besonderen Empfindung zu lebhaft anschlug. Jemehr nun diese Empfin-

vierten von P. Gerhards: „Ich steh' an deinen Krippen hier" ꝛc. wenn auch der übrige Theil beider Lieder im Einzelnen sich ferner stehen mag; die siebente Strophe des Liedes: „Sei Lob und Ehr" ꝛc. der 13ten des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her" ꝛc.

*) Das Gesagte wird durch Zusammenstellung der Sätze Joh. Eccards und Joh. Sebastians Bachs über gleiche Kirchenmelodieen sich bewähren.

dungsweise sich verbreitete, in Lied und Melodie sich kundgebend, wuchs auch das Bestreben, sie den Erzeugnissen früherer Zeit anzukünsteln, damit diese neben den neuen, aus derselben ursprünglich hervorgegangenen mit desto größerem Rechte bestehen möchten; was aber hierin dem spätern Dichter zweiter Hand gelungen seyn mochte, feuerte zugleich den mitlebenden Sänger an, es ihm nachzuthun, bald in ähnlichem Sinne des Modelns und Besserns an dem bereits Vorhandenen, bald in neuem Schaffen, worin Keiner in unseren Tagen vielleicht so weit gegangen ist als ein Genosse und Zögling jener das gesammte Gebiet des Unterrichtswesens umgestaltenden Schule Pestalozzi's, Nägeli.

Das Eine wie das Andere, das Erhalten, das Erneuern, findet in dem Sinne wie es geschieht seine Berechtigung; Wachsthum und Gedeihen aber wird unser Kirchengesang dann nur finden, wenn das Erhaltenswerthe, das Erneuerungsbedürftige nach richtigen Grundsätzen erkannt, nicht nach persönlicher Vorliebe und Abneigung gemessen wird; ein Verfahren über welchem er verarmen muß.

Ueber den Einfluß

der

gegen das sechzehnte Jahrhundert hin allgemeiner verbreiteten und wachsenden

Kunde des klassischen Alterthums

auf die

Ausbildung der Tonkunst.

Vortrag,

gehalten in dem Verein für Kunde des Mittelalters am 22. Novbr. und 20. December 1849

von

Carl von Winterfeld.

Der bedeutende Einfluß den die wachsende Kunde von dem Schriftthume und der Kunst der Alten, zumal der Griechen, auf Bildnerei und Dichtkunst der Neueren geübt, liegt zu Tage. Kaum ein minderer ist auf dem Gebiete der Tonkunst ihr nachzurühmen, und doch ist dieser bei weitem weniger gekannt und von der Mehrheit eingestanden. Allein es darf Niemand befremden daß dieses der Fall ist. Bildnerei, Dichtkunst, Schriftthum der Neueren, wo diese den Alten nacheiferten, lassen an Vorbildern sich prüfen die uns Jene hinterließen, wenn auch immerhin nicht in gewünschter, doch stets reicher Fülle; wir sehen durch unmittelbare, lebendige Anschauung uns befähigt deren Einwirkung zu erkennen. Auf dem Gebiete der Tonkunst mangelten solche Vorbilder, denn die wenigen Bruchstücke altgriechischer Gesänge die gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts zum Vorschein kamen, werden wir dafür nicht annehmen dürfen. Nur eine beschreibende Kunde von den Leistungen der Alten in dieser Kunst, ja, oft allein von deren Einwirkung auf die Hörer, war zu den Späteren gelangt; die davon angeregte Einbildungskraft hatte danach ein Bild erst zu erschaffen, nicht sowohl zur Nacheiferung, als zur Wiederbelebung des Verlorengegangnen, um eine Anschauung erst zu gewinnen; wie mannichfaltig mußte ein solches Bild in verschiedenen Geistern sich gestalten, zumal bei dem

mächtigen Einflusse einer innerlich aufgeregten Zeit! Freilich konnte dieser auch da nicht ausbleiben, wo Vorbilder für unmittelbare Anschauung vorhanden waren, allein an diese kann die Prüfung des unbefangenen Forschers späterer Zeit doch immer sich lehnen. Wo sie aber mangelten, wo nur die äußeren Bedingungen des Daseins der Erzeugnisse einer untergegangenen Kunstwelt gegeben waren, nicht diese selbst, die danach erst wieder hervorzurufen waren, da stand die schaffende Thätigkeit des Geistes um so mehr unter der Botmäßigkeit der Gegenwart aus der sie hervorging und der Richtung die ihr von derselben gegeben wurde; sie mußte zu sehr deren Farbe tragen, als daß späterhin so leicht zu erkennen wäre, was sie der ersten Anregung die sie empfangen zu verdanken habe. Mögen diese wenigen Andeutungen, wie sie hinweisen auf die Schwierigkeit meines Unternehmens, so auch den Grundgedanken bezeichnen der mich dabei leitete.

Es konnte nicht fehlen, daß die ersten Einflüsse des klassischen Alterthums auf den Bildungsgang der neueren Tonkunst zunächst an dasjenige sich lehnten, was derselben mit der Dichtkunst gemeinschaftlich ist, das Maaß und den Rhythmus; dadurch war ein Anhaltpunkt gegeben, den man bei dem Mangel an Tonwerken aus dem Alterthume sonst entbehrte. Versuche von hier aus, nicht sowohl auf dem Wege wissenschaftlicher Forschung — denn davon ist hier nicht die Rede — sondern dem des Bildens und Schaffens der Musik der Griechen sich zu nähern, treten schon in den ersten Jahren des 16ten Jahrhunderts hervor, und zwar auf deutschem Boden. Zu Ingolstadt hielt der gelehrte Conrad Celtes um jene Zeit Vorlesungen über den Horaz mit großem Beifalle und vor einer beträchtlichen Anzahl von Zuhörern. Der später berühmte Peter Tritonius, damals ein Jüngling, fand von diesen Vor-

trägen, von der Schönheit der Form jener Dichtungen, sich lebhaft angeregt; es entstand in ihm der Wunsch dieselben durch Gesang erst völlig in das Leben zu rufen, und von seinem Lehrer dazu aufgemuntert, unternahm er es, für die 19 Maaße des Horaz Melodieen zu erfinden, nach denen am Schlusse der Vorträge die erklärten Dichtungen von den Gesangeskundigen unter den Zuhörern abgesungen wurden. Das Lob das ihm wegen dieses Unternehmens gespendet wurde, täuschte ihn jedoch nicht über die Schwierigkeit seiner Aufgabe; er fand seine Kräfte unzureichend für deren vollkommene Lösung, und gern hätte er die ohne sein Mitwirken erfolgte Veröffentlichung seiner horazischen Gesänge wieder rückgängig gemacht, da im Fortgange der Zeit ihm diese stets weniger genügten. Der Aufforderung, die Arbeit wieder aufzunehmen, stellte er die Versicherung entgegen, es sei nur Einer, der in spätern Jahren die vollständige Befähigung dafür zu besitzen verheiße, Ludwig Senfl, der damals noch im ersten Jünglingsalter stehend an dem Hofe Kaiser Maximilians zu Innspruck als Capellknabe verweilte, und dort die Unterweisung des berühmten Heinrich Isaak genoß; auf dessen Schultern lege er die Last, der die seinigen nicht gewachsen seien. Senfl, wenige Jahre später als einer der angesehensten Tonmeister der ersten Hälfte des Jahrhunderts verehrt, allbekannt durch die besondere Freude welche Luther an seinen Tonsätzen fand, suchte den Erwartungen zu entsprechen, die man auch in dieser Richtung seiner Kunstthätigkeit von ihm hegte. Seinem Freunde Simon Minervius zu München, der ihm besonders anlag die Verheißungen des Tritonius zu erfüllen, widmete er zu vollem Eigenthum ein Werk vierstimmiger Sätze, nicht allein über die horazischen, sondern neben diesen noch andere antike Maaße, und dieser übergab es nunmehr 1534 der Öffentlichkeit durch den Druck.

Der Beifall den dieses Werk fand, die Nachfolge die es aufrief, geben Zeugniß über seine Zeitgemäßheit. Nur wenige Jahre später (1539) trat Benedikt Ducis zu Ulm mit einem ähnlichen Werke hervor; ihm folgte Glarean (Heinrich Lorit) 1547, beide vorzugsweise an Horaz sich lehnend, der letzte deshalb bemerkenswerth, weil er mit Nachdruck darauf hinwies, daß es nicht genüge, für die einzelnen Maaße im Allgemeinen gültige melodische Formeln zu erfinden, daß vielmehr eine jede Dichtung für sich eine besondere Melodie erheische, die zwar in ihren allgemeinen Zügen jener Formel zu entsprechen habe, durch eigenthümliche Ausbildung des Einzelnen aber erst vollkommen im Stande seyn werde, das Gedicht zu völliger Geltung zu bringen. Wie nun, neben der Richtung auf das klassische Alterthum, die geistliche im 16ten Jahrhundert die vorwaltende war, so fanden sich auch Dichter, die geistliche Gegenstände in zierlichen lateinischen, nach antiken Vorbildern gestalteten Versen besangen, ja, die Lieder der heiligen Schrift in diese mit Vorliebe umfaßte Form gossen, und indem sie in der einen und andern Hauptrichtung der Zeit sich bewegten, um so mehr mitlebende Tonmeister anreizten sich ihnen zu gesellen. So umschrieb der Schotte Georg Buchanan den Psalter in horazischen Maaßen, Nathan Chyträus gesellte diesen Dichtungen einen Commentar, indem er auf diejenigen Rhythmen des alten Dichters hinwies, welche der neuere bei Behandlung heiliger Gegenstände nicht anwenden zu dürfen gemeint habe; diesem Buche gab Statius Olthof aus Osnabrück, Cantor zu Rostock 36 und 9 vierstimmige Melodieen mit, die, zuerst 1584 erschienen, noch 1646, 62 Jahre später, wieder aufgelegt wurden. So erfand Johann Eccard aus Mühlhausen in Thüringen, Capellmeister zu Königsberg in Preußen, Melodieen zu den 20 lateinischen Oden seines Landsmannes

Ludwig Helmbold „über einige Werke des Schöpfers" und sandte sie diesem zur Veröffentlichung in ihre gemeinschaftliche Vaterstadt, der Dichter aber feierte seinen Sänger bei dieser Gelegenheit durch ein lateinisches Gedicht, in welchem er ihm nachrühmt, daß der weiten Entfernung des Pregels von der Unstrut ungeachtet, seine Verse mit ganz gesunden Füßen zu ihm zurückgelangt seien;*) Bartholomäus Gese, Cantor zu Frankfurt a. O. gab noch zu Anfange des 17ten Jahrhunderts (1609) 24 lateinische geistliche Lieder älterer und neuerer Dichter — Melanchthon, Stigelius, Georg Fabricius ꝛc. — in verschiedenen Maaßen mit seinen Melodieen heraus, um durch den Lauf der ganzen Woche als metrische wie Andachtübungen in den Zwischenräumen der Lehrstunden von den Schülern gesungen zu werden. Nur ein Beispiel finde ich in jener Zeit, daß ein Tonmeister auch an einen griechischen Dichter sich gewagt habe, leider jedoch nur die Erzählung davon, nicht das Werk selbst, während alle andern die ich angeführt habe, uns noch vollständig erhalten geblieben sind. Es wird uns nämlich von Christoph Thomas Walliser, Capellmeister am Münster zu Straßburg und der Thomaskirche daselbst, berichtet, daß er die Gesänge des Chores in Aristophanes' Wolken in Musik gesetzt habe, dieses Werk auch dort im Druck erschienen sei. So manche Arbeit dieses rühmlich bekannten Meisters nun auch durch den Druck erhalten geblieben ist, diese ist verloren gegangen; ich habe ihr selbst an Ort und Stelle vergeblich nachgeforscht, so daß ich aus eigener Anschauung nichts darüber zu berichten vermag und an jener dürftigen, sonst nicht näher eingehenden Nachricht mir habe genügen lassen müssen.

---

*) Näheres über dieses, für den Bildungsgang des Tonmeisters wichtige Werk s. Ev. KG. Th. I. S. 443. 466 u. f.

Überschauen wir alle die angeführten Werke, die bedeutendsten unter denen, welche die Richtung auf das Alterthum verfolgten mit der wir uns beschäftigen, so liegt allerdings die Einwendung sehr nahe, daß dieselben doch nur einem beschränkten Kreise angehört hätten und ihm zugänglich gewesen seien, dem der Gelehrten und der Schule, kaum also eine allgemeinere Einwirkung ihnen beizumessen seyn werde. Wohlbegründet wie diese Einwendung auch scheinen mag so ist sie doch, wenn wir den damaligen Zustand der Tonkunst betrachten, nicht durchgreifend.

Die Kunst des Tonsetzers — denn diese allein, nicht die Gabe des Sängers einer einfachen Melodie, die man fast als bloßes Naturerzeugniß betrachtete, wurde damals dieses Namens werth geachtet — die Kunst des Tonsetzers bestand durch den Lauf des 15ten Jahrhunderts, wo sie erst eine namhafte Ausbildung gewann, bis hin fast gegen die Mitte des folgenden, in sinnreicher Zusammensetzung mehrer, oft sehr zahlreicher Stimmen zu einem volltönenden Ganzen. Der an sich richtige Grundsatz, daß an einem Kunstwerke das dieses Namens würdig seyn solle, jeder einzelne Theil vollkommen durchgebildet seyn müsse, daß dabei kein blos ausfüllender, für sich genommen aber bedeutungsloser Theil geduldet werden dürfe, wurde jedoch hier auf eine bedenkliche Spitze getrieben, wobei das Ganze über dem Einzelnen verloren ging. Diesem Grundsatze zufolge sollte jede einzelne der verwobenen Stimmen eine besondere Tonart regelrecht darstellen, deren eigene Modulationen, überhaupt ihr ganzes Gepräge erkennen lassen, wie die Vorschriften einer grüblerisch entwickelten Lehre es festgestellt hatten; was aber durch den Gesammtverein aller, den durch sie gebildeten klingenden Körper zu offenbaren sei, war in seltenen Fällen nur Gegenstand der Aufmerksamkeit des

Setzers. Seiner Benennung gemäß blieb er meist nur Compositor, Zusammenfügender, er entwickelte die von ihm verflochtenen einzelnen Stimmen aus den einzelnen Zeilen und Wendungen schon vorhandener, nicht durch ihn erst erfundener Singweisen geistlichen oder weltlichen Ursprungs, gesellte ihnen auch wohl diese Melodieen selbst in ihrer ursprünglichen Fassung, jedoch in einer Mittelstimme, wo sie, von höheren übertönt, in allen einzelnen Schritten ihres Fortganges dem Ohre nicht vernehmlich blieben. So befanden sich diese Melodieen zwar im Mittelpunkte des kunstreichen Gewebes, alles Einzelne bezog sich auf sie, allein man konnte sie dennoch nicht die Seele des Ganzen nennen, denn dazu hätten sie dem Sinne, zu dem dasselbe reden sollte, dem nach ihnen oft vergebens lauschenden, nur hie und da einzelner Glieder derselben sich bemächtigenden Ohre in dem Gesammtklange und durch ihn erst vollkommen deutlich und verklärt werden müssen, während bei diesem die Aufmerksamkeit des Künstlers nur dahin gerichtet blieb, jede dem Ohre mißfällige Reibung der sich durchkreuzenden Stimmen zu vermeiden, nicht aber die eine durch die andere, ihre Gesammtheit aber durch die gemeinsame Wurzel aller zu beleben.

Die Überzeugung, daß dahin das Bestreben des Tonmeisters gerichtet seyn müsse, dämmerte zwar bereits in der Seele der hervorragenden unter ihnen, und kündete sich an durch einzelne glückliche Züge, zu völliger Klarheit aber gelangte sie erst später; in der römischen Kirche durch Palestrina, Orlandus Lassus, J. Gabrieli und ihre Mitlebenden, in der evangelischen zumal durch Joh. Eccard und gleichzeitige Meister, die in harmonischer Entfaltung die tiefsinnige Kunst des Tonsatzes erst zu völliger Blüte zeitigten. Nun glaube ich nicht zu irren, wenn ich der Richtung auf melodisch-harmonische Betonung antiker Maaße einen wesentlichen Einfluß auf Vorberei-

tung dieser Blütezeit nachrühme. Die Aufgabe, die dem Tonsetzer dadurch gestellt wurde, richtete seine Thätigkeit zunächst auf das Ganze, und sodann erst auf das Einzelne. Durch jenes sollte dem Ohre der Rhythmus des Gedichtes in dem Fortschritte jeder einzelnen Zeile deutlich werden: daran knüpfte sich die Forderung, daß die Stimmen einander nicht durchkreuzen dürften, daß sie in Längen und Kürzen übereinstimmend, allezeit mit einander gehen müßten. In den Tönen sollte der Geist der Dichtung sich abspiegeln; ihre Senkung und Hebung hatte also den Worten sich anzuschließen, deren Bedeutung mehr oder minder hervorzuheben, worauf bei der herkömmlichen Setzweise so wenig Rücksicht genommen war, daß, da in den meisten Fällen jene kunstreichen Tongewebe allbekannten Theilen der kirchlichen Feier gesellt waren, den einzelnen Gesängen oft nur das beginnende Wort vorangestellt wurde und es den Sängern überlassen blieb, wohl oder übel, alles Folgende unter die ihnen vorgelegten Töne zu bringen, die von den Worten unabhängig, aus einer von dem Setzer frei gewählten fremden Melodie entwickelt waren. Jene Anforderungen, die nunmehr durch eine neue Aufgabe sich geltend machten, waren aber, dem Geiste der Zeit zufolge, nicht an eine einzelne, sondern an alle Stimmen gestellt; dadurch schon bedingte sich die eigenthümliche Ausgestaltung einer jeden, nur mit steter Rücksicht auf die Wirkung ihres Gesammtklanges. So war zunächst in der einfachsten und doch kunstreichen Behandlung der Weg gezeigt, auf dem auch die Lösung der höheren Aufgabe zu finden sei, deren Bedeutung damals in den edleren Geistern erst aufzudämmern begann, um später in hellem Glanze zu leuchten. Wie nun dazu, und wesentlicher noch, die Kirchenreinigung mitgewirkt habe, indem sie den Volksgesang in geistlichem Sinne in das Kunstgebiet erhob, und ihm die Würde kirchlichen Gesanges

verlieh, kann hier nur anzudeuten mir erlaubt seyn, um nicht zu weit von meiner Aufgabe mich zu entfernen. So viel ist gewiß: die das 16te Jahrhundert so eigenthümlich bezeichnenden Richtungen auf das klassische Alterthum und auf geistliche Erneuerung — so mannichfache Ausartungen diese letzte auch zur Folge hatte, wie sie in einer gewaltig erregten Zeit nicht ausbleiben konnten, so schnell auch jene erste in der einzelnen Verzweigung, die uns bisher beschäftigte, vor dem gewaltigen Kriegessturme des folgenden Jahrhunderts darniederlag — haben die edelsten Kräfte aufgerufen, um für die Kunst in jeder ihrer Ausstrahlungen eine neue Zeit herbeizuführen.

Die eben besprochene, der neueren Tonkunst durch nähere Berührung mit dem klassischen Alterthume gewordene Anregung war zunächst nur auf Deutschland beschränkt. Mit dem Ausgange des Jahrhunderts trat aber in Italien, das den Alten bisher vorzugsweise in den redenden Künsten und der Bildnerei in weitestem Umfange nachgetrachtet hatte, auch die Richtung auf deren Tonkunst hervor, ja in weit umfassenderem Sinne; man trachtete dahin, jene Art derselben wieder aufzufinden, die das antike Drama durchgängig begleitet, durch die es seine vorzüglichste Belebung erfahren habe, und in den Stand gesetzt worden sei, jene wunderwürdigen Wirkungen hervorzubringen, welche frühere Berichte übereinstimmend ihm nachrühmten. Freilich hatte man bereits in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts bei der Aufführung ernster Schauspiele die Mitwirkung der Tonkunst in Anspruch genommen; wenn uns aber berichtet wird, man habe 1545 die Egle des Giov. Battista Giraldi mit Musik des Antonio del Cornetto aufgeführt, Alfonso della Viola habe in den Jahren 1554, 1563, 1567 die seinige dem „sagrifizio“ des Agostino Beccari, der Arethusa des Alberto Lollio, dem sfortu-

nato des Agostino Argenti gesellt, so haben wir dabei nicht an eine mit der gesammten Handlung verbundene, ja auch nur einzelne Theile derselben vor den übrigen hervorhebende musikalische Begleitung zu denken; es waren nur die Chorgesänge, mit denen man damals die Zwischenräume der einzelnen Handlungen ausfüllte und das Ganze beschloß, die von den genannten Meistern mehrstimmig gesetzt, und ganz in gleicher Art behandelt waren als die damals beliebten weltlichen Gesänge (Madrigali); eine neue tonkünstlerische Schöpfung war durch sie nicht gegeben. Nicht anders wird es mit den Chören zu Tasso's Aminta beschaffen gewesen seyn, der im Jahre 1573 am Hofe zu Ferrara, wahrscheinlich mit der Musik des damals dort weilenden sehr hochgeachteten Organisten Luzzasco aufgeführt wurde. Denn bleibt auch bei diesem Schäferspiele mit dem dritten Akte der Chor stetig auf der Bühne, so nimmt er doch durch den Chorführer nur redend, nicht singend, an der Handlung Theil, sein Gesang beschränkt sich auf die Zwischenräume der Akte, eben wie früherhin. Mannichfacher verflicht schon Guarini in seinem „getreuen Hirten" (pastor fido) die Chöre in die Handlung; denn neben dem herkömmlichen, der nach den einzelnen Akten allgemeine Betrachtungen hören läßt, die an die Schicksale der handelnden Personen sich knüpfen, treten auch während des Spieles vierfache Chöre auf, einander eigenthümlich gegenübergestellt: Nymphen, Hirten, Jäger, Priester, in denen dem Tonkünstler schon eine weitere und mehr dankbare Aufgabe gestellt war. Bei der Aufführung dieses Schäferspieles, die zum erstenmale am Hofe zu Turin bei Gelegenheit der Vermählung des Herzogs Carl Emanuel von Savoyen und der Infantin Catharina, Tochter Philipps II. von Spanien (am 6. Oct. 1585) mit königlicher Pracht stattfand, durch die Musik des eben genannten Luzzasco

geschmückt, hatte dieser, im Vereine mit dem Dichter, einen Versuch gemacht, Dichtkunst und Musik inniger als zuvor geschehen war zu verbinden. Die Heldin des Spieles, Amaryllis, erscheint in der zweiten Scene des dritten Aktes mit verbundenem Auge von ihren Gefährtinnen umschwärmt, in jenem bekannten Spiele, wo die auf solche Art Geblendete eine aus dem Kreise der sie Umgaukelnden haschen muß, damit diese an ihre Stelle trete. Jenes Spiel war nun in der Art angeordnet, daß der auf der Bühne erscheinende Chor nur aus Tänzerinnen bestand, die Singstimmen aber hinter derselben aufgestellt waren. Der Dichter*) hatte einem geschickten Tanzlehrer die Bewegungen angegeben, die bei jenem Spiele vorzukommen pflegen, in einer Zeichnung sodann veranschaulichen lassen, wie aus diesen ein scheinbar ungeordneter, allein dennoch kunstreicher, anmuthiger Tanz sich gestalten könne. Diesen Schritten und Bewegungen sich genau anschließend setzte Luzzasco die Musik zum Tanze, und unter diese erst legte der Dichter die Worte seines Chors. Es war ein Fortschritt zu inniger Verschmelzung der Dichtung und des Gesanges, ein merkwürdiger Fall, in welchem jene erste die selten vorkommende Aufgabe sich stellte, die Bedeutung der Melodieen dieses letzten auszusprechen; allein dasjenige was man suchte war damit nicht gefunden, die Art die g e s a m m t e Handlung zum Gesange zu erheben. Man vermochte nicht der bisherigen Art des Tonsatzes zu entsagen, von der man länger als zwei Jahrhunderte vorausgesetzt hatte, daß sie den rechten Kern a l l e r Kunstübung auf dem Gebiete der Musik in sich schließe: der kunstreichen Verflechtung, oder doch eigenthümlichen Ausgestaltung mehrer, wenn auch einfach gleichen Schrittes mit einander fortgehender Stimmen; mit ihr

---

*) Vergl. Gabrieli II. S. 15, woher ich diese Beschreibung entnehme.

war man überzeugt endlich doch zum Ziele zu gelangen. In diesem Sinne hatte man bald nach der ersten Hälfte des Jahrhunderts musikalische Gespräche versucht, die nicht von einzelnen Stimmen, sondern von vollständigen Chören geführt wurden. Auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst, wo der Chor als Vertreter der Gemeine gelten konnte, war unter den Händen hervorragender Meister allerdings Großartiges dadurch zu leisten; hat doch ein ausgezeichneter Tonkünstler unserer Tage die warnende, strafende Stimme des Heilands an den in wilder Hast des Verfolgens dahinrasenden Saulus uns in einem Chore vernehmen lassen! Allein wie Seltsames, Wunderliches mußte hervorgehen, wenn diese Art der Behandlung auch auf Liebesgespräche, ja, komische Zänkereien angewendet wurde! So giebt uns der hochberühmte Orlandus Lassus eine solche Scene zwischen Pantalon und Zanni, seinem Diener. Dieser hat den Schlüssel des Weinkellers erwischt, sich dort eingeschlossen, den Zapfen des besten Fasses oder Schlauches ausgezogen und thut sich gütlich. Da ertönt plötzlich die Stimme des nach ihm rufenden Herrn, dem lüsternen Diener entgleitet der Zapfen vor Schreck, der edle Saft strömt auf den Boden, der Halbtrunkene versucht vergebens dem Strome zu wehren, und es giebt nun ein lächerliches Gespräch Beider, bis der Zapfen wieder gefunden ist; man denke, wie schwerfällig solches Eifern und Ängsten sich ausnehmen muß in dem Gegeneinandersingen zweier fünfstimmigen Chöre, die uns eine ganze Gemeine trunksüchtiger Diener und polternder Gebieter entgegenbringen! Ja, noch weiter ging Orazio Vecchi zu Modena, indem er mit einer ganzen Reihe ähnlicher Scenen in gleicher Form der Behandlung auftrat. Er wußte sich nicht wenig mit dieser seiner Erfindung, eine harmonische Comödie zu Stande gebracht zu haben, die er 1597 dem Drucke übergab unter

dem Namen Amfiparnasso, eine Benennung über deren Sinn er sich nicht näher ausspricht, wenn er nicht vielleicht damit gemeint hat, in seinem Drama Gedicht und Gesang in engem Verein zusammengeschlossen auf den Gipfel des Parnaß erhoben zu haben. Die handelnden Personen dieses Spieles singen in den Gesprächen die sie führen, einander durchaus in mehrstimmigen Chören an; daß eine scenische Darstellung hienach unmöglich blieb, leuchtet von selber ein, hätte auch der Urheber in seiner Vorrede und dem Prologe es nicht ausdrücklich gesagt. Er hat nur eine Reihe einzelner, wenn auch in Bezug zu einander stehender, doch nur lose zusammenhängender Scenen gegeben, weil, wie er bemerkte, es nicht zweckmäßig gewesen, in jedes Einzelne der Handlung einzugehen, damit das Gehör nicht ermüdet werde ehe das Ganze zu Ende sei, zumal da der Musik hier nicht die Ergötzung des Gesichtes zur Seite stehe; und indem er in dem Prologe die Anwesenden einladet, sich an dem Dargebotenen zu erfreuen, fügt er hinzu: wisset, daß dieses Spiel durch die Ohren, nicht aber die Augen in euer Inneres eingehen wird: darum seid nun still und höret, anstatt zu schauen. Nun hätten die Zuhörer sich wohl dabei zufrieden geben können, jeden der einzelnen Spieler durch einen Chor vertreten zu sehen; die gewählte Form an die man ohnedies gewöhnt war, erhielt durch die Stätigkeit ihres Gebrauches schon eine Art von Berechtigung. Allein es kommt in der Reihe dieser Scenen auch der Fall vor, daß ein Einzelner einer wirklichen Mehrheit gegenübergestellt wird. Francatrippa, der Diener des Pantalon der auf die Freite geht aber kein Geld hat, wird von seinem Herrn mit einem Juwel ausgesendet, um darauf bei den Juden zu borgen. Zum Unglück ist es aber Sabbath, und die Juden sind in der Synagoge versammelt, aus der ein wüstes, verworrenes Durcheinanderschreien

mehrer Stimmen hervorbringt, die sinnlose, barbarische Worte von lächerlichem Klange hören lassen, welche hebräische Gebete bedeuten sollen. Es entsteht nun ein Zank zwischen Francatrippa, der an die Schule klopfend gewaltsam eindringen will, und den Juden, die jedes Eingehen auf ein Geldgeschäft am Sabbath ablehnen. In dieser Scene, der es übrigens nicht an komischer Kraft fehlt, wird der übermüthige Diener eben wie die widerstrebende Gemeine in gleicher Art durch einen Chor vertreten. Über den inneren Widerspruch einer unter so verschiedenen Bedingungen ganz gleichmäßigen Behandlung konnte damals wohl nur die gereizte Lachlust für den Augenblick täuschen; lag er doch offenbar zu Tage.

Daß durch die herkömmliche Art des Tonsatzes das erstrebte Ziel nicht zu erreichen, ein durchhin nach Art der Alten gesungenes und scenisch aufführbares Drama nicht darzustellen sei, wurde bei denen, die demselben nachtrachteten, bald zur festen Überzeugung. Die Tonkunst der Alten sagten sie sich, habe diese Aufgabe gelös't; die neuere, mit aller Ausbildung deren sie sich rühme, könne nicht dahin gelangen; wie möge sie doch jener sich gleichstellen, die das Höchste geleistet, während sie dazu untüchtig sei. Das darauf gegründete Verwerfungsurtheil derselben wurde von ihren Freunden mit Lebhaftigket angefochten; es entbrannte mit Heftigkeit ein Streit über die Vorzüge der einen vor der andern, der nunmehr, seitdem Gogavino del Grave (1562) zu Venedig die Schriften des Aristoxenus, Ptolemäus und ein Bruchstück des Aristoteles in lateinischer Übertragung herausgegeben und die Tonlehre der Alten dadurch zugänglich gemacht hatte, mit bestimmterer Berufung auf dieselbe von deren Anhängern geführt werden konnte. Zarlino, Sängermeister an St. Marcus zu Venedig führte das Wort für die Tonkunst der Gegenwart, Vincenz Galilei, Vater des berühmten Astro-

nomen für die der Alten, beide mit Eifer, ja mit Bitterkeit, mit so größerer vielleicht als Dieser der Schüler Jenes in der Tonkunst und ihrer Wissenschaft gewesen war. Auf diesen Streit ist hier nicht näher einzugehen, nur die Kunstleistungen haben uns zu beschäftigen, die aus jenem Kampfe des Alten und des Neuen hervorgingen. Die ersten Keime derselben finden wir in einer Genossenschaft, die gegen das Ende des Jahrhunderts mit ihrer den Spuren der Alten nachgehenden Wirksamkeit hervortrat.

Ein Verein gelehrter und kunsterfahrener Alterthumsfreunde versammelte sich zu Florenz, wie es scheint bereits seit 1580, in dem Hause des Johann Bardi, Grafen von Vernio; Pier Strozzi, Girolamo Mei, Ottavio Rinuccini, Florentiner Edle; die Tonkünstler Giulio Caccini und Emilio del Cavaliere; seit 1592 wo Bardi an den Hof des Papstes Clemens VIII. (Aldobrandini) als maestro di camera berufen worden war, vereinigte sie Jacob Corsi in seinem Palaste, und hier trat auch Jacob Peri als Tonkünstler das erstemal unter ihnen auf, dessen bald näher zu gedenken seyn wird. Alle Glieder dieses Vereins theilten die Überzeugung Vincenz Galilei's, des Vorkämpfers für die Tonkunst der Alten in dem Streite, ob dieser, ob der modernen Musik die höhere Würde gebühre; alle waren durchdrungen von wachsendem Unbehagen an dem damaligen Zustande dieser letzten, durch die man nicht hoffen könne die wunderwürdigen Wirkungen hervorzubringen, welche der alten so allgemein nachgerühmt würden. Gelte doch bei den Alten die allgemeine Vorschrift, daß in der Musik die Rede das Erste sei, alsdann der Rhythmus, zuletzt erst der Ton in Betracht komme; auf wie verwerfliche Weise sei von den Neuern diese Ordnung verkehrt worden! der Ton habe die Oberherrschaft an sich gerissen; jene künstliche Verschränkung verschiede-

ner Tonweisen, Tonarten und Rhythmen, mit der man sich so viel wisse, lasse in dem Zusammentönenden die Herrschaft eines bestimmten dasselbe gestaltenden Rhythmus nicht länger walten, und zerstöre unwiederbringlich die Deutlichkeit, geschweige denn die Eindringlichkeit des gesungenen Wortes, das Erste, worauf alles ankomme. Was habe man aber dagegen eingetauscht? Die Fülle der Harmonie? schaffe diese doch nur dem Ohre Ergötzen, und lasse das Gemüth unberührt; nur bei unbedingter Herrschaft der Rede, die durch vollständige Vernehmbarkeit des gesungenen Wortes allein zu sichern sei, werde der Gesang seinen Weg zu dem Innern finden. Solle aber der Gesang auch der dichterischen Form erst volle Geltung und Würde verleihen, so vernichte er dieselbe, wie er jetzt geübt werde, er gefährde nicht allein den Inhalt der Dichtung, sondern auch die äußere Gestalt, durch welche sie erst wirksam in das Leben trete; die Kunst der Stimmenverschränkung, der Contrapunkt wie man sie nenne, zerfleische alle Poesie. In herben einseitigen Vorwürfen gleich diesen erging man sich bei den gemeinschaftlichen Zusammenkünften; denn einseitige waren sie, sofern sie eine damals schon in voller Blüte stehende Kunstrichtung unbedingt verwarfen, weil durch sie dasjenige allerdings nicht zu leisten war, wonach man strebte. Man blieb jedoch bei solchen Ergießungen nicht stehen, man legte auch thätig die Hand an das Werk. Das Walten des seit etwa einem halben Jahrhundert erst in Florenz begründeten Hofs der späteren Medicäer bot manche Gelegenheit dazu. Gewöhnlich bildete an den Hoffesten, bei Vermählungen, Empfange fremder Fürsten u. dergl. ein Schauspiel den Mittelpunkt, zwischen dessen einzelne Akte allegorische Spiele, oder einzelne Darstellungen aus griechischer Mythologie eingeschoben wurden, durch Musik begleitet: an diese knüpften die Glieder des Vereins

ihre ersten Versuche, der Tonkunst, die hier einer einzelnen Handlung sich geselle, eine Gestalt zu geben, die sie befähige auch mehren, zu einem vollständigen Drama vereinigten in jener vollen alten Würde sich anzuschließen, deren Bild sie im Innern trugen und es nach außen hin zu gestalten strebten. So sollte bei den Feierlichkeiten der Vermählung des Großherzogs Ferdinand Medici mit Christine von Lothringen (1589) als Zwischenspiel der Pilgerin (pellegrina) des Girolamo Bargagli, unter anderm auch der Kampf des Apoll mit dem Pythischen Drachen dargestellt werden. Das dazu gehörige Gedicht hatte Rinuccini, ein Glied des Bardischen Vereins übernommen, die Musik war Luca Marenzio, dem gepriesensten Madrigalisten der Zeit übertragen, von dem man Außerordentliches erwartete, während zwei andere Vereinsglieder, Giulio Caccini und Emilio del Cavaliere, mit dem Capellmeister des Großherzogs, Cristofano Malvezzi bei den übrigen Zwischenspielen beschäftigt waren. Rinuccini hatte in einer Erzählung des Julius Pollux gefunden, der Kampf des Apoll mit dem Drachen sei von den Alten in fünf verschiedenen Maaßen dargestellt worden; mit Hülfe Marenzio's hoffte er, wie von ihm berichtet wird, durch die neuere Kunst ein Ähnliches zu leisten, „obgleich durch die Länge und Zerstörung der Zeit die Möglichkeit geraubt werde, dergleichen ganz nach Weise der Alten zu thun.“ Seine Dichtung, die wir noch besitzen, stellte Chöre von Nymphen und Hirten, Bewohnern von Delos, gegenüber; schüchtern treten sie auf aus Furcht vor dem verheerenden Ungeheuer; zuerst in Wechselgesängen werden sie laut, dann vereinigen sie sich zu gemeinschaftlichem vollem Gesange, indem sie Zeus um Hülfe anflehen. Im Fortgange dieses Chors läßt ein Echo sich vernehmen, das die Endsylben der Zeilen seines Gesanges wiederholt und durch die Bedeutung dieses Nach-

halls die Hoffnung der Bedrängten erweckt. Diese richten nun Fragen an jene verheißende Stimme: es ist die des Sonnengottes, der ihnen die Erhörung ihrer Bitte und sich selber als ihren nahenden Retter verkündet, dann hervortritt, mit seinem Geschosse das Ungeheuer erlegt, die Geretteten tröstend anredet und von ihnen durch einen jubelnden Chor gefeiert wird. Wechselchöre und ein gemeinschaftlicher Bittgesang, zuletzt mit Wiederhall: der Gesang des rettenden Gottes und ein voller Chor zu seinem Preise: darin bestanden jene fünffachen Formen, in denen der Dichter den Alten nachgestrebt hatte, deren völlige Ausgestaltung er von dem Tonkünstler gewärtigte. Allein Marenzio, so großen Beifall seine Töne auch bei den Zeitgenossen fanden, befriedigte doch weder den Dichter noch die übrigen Glieder des Bardischen Vereins. Auch in seinem Werke verleugnete sich keineswegs die bisherige Art der Behandlung, wie es denn überhaupt schwer wird von einer gewohnten Darstellungsform sich zu trennen, am schwersten einem Künstler, der Ruf und Beifall eben durch sie erworben hat. Wir besitzen noch seine Musik der Chöre des gedachten Spieles welche 1591 gedruckt wurde, nicht aber die der Zwischenrede des rettenden Gottes. Irren würden wir jedoch, wenn wir daraus schließen wollten, diese sei nur g e s p r o c h e n, nicht g e s u n g e n worden. Es wäre dadurch gegen die in dem Ganzen vorwaltende Form verstoßen, auch die Absicht nicht erreicht worden, eine dramatische Scene größeren Umfanges d u r c h w e g i m G e s a n g e darzustellen, wie denn darüber der umständliche Bericht von allen Festlichkeiten bei der Vermählung des Großherzogs Ferdinand des Ersten sich deutlich ausspricht. Eben so wenig dürfen wir voraussetzen, jene Rede sei schon in der Art behandelt gewesen wie es nachmals von Peri bei diesem zu einem vollständigen Drama erweiterten Spiele geschahe; denn sonst hätte jene spätere Behandlung

nicht den Namen einer neuen Erfindung verdient, und die zwischen Marenzio und Peri (1589—1594) liegenden Versuche anderer Glieder des Bardischen Kreises müßten als Rückschritte erscheinen, die wir bei dem Eifer mit dem die Sache betrieben wurde nicht voraussetzen dürfen. Vielmehr sind wir berechtigt anzunehmen, daß sowohl die einander antwortenden und vollen Chöre als die Worte Apolls an dieselben von Marenzio ohne Ausnahme in der damals beliebten Form mehrstimmiger Gesänge gesetzt, und nur durch das Gepräge das ihr Inhalt bedingte unterschieden waren; Chor- und Einzelgesang aber dadurch von einander sich sonderten, daß bei jenem alle Stimmen durch Sänger ausgeführt wurden, denen Instrumente mannichfachen Klanges sich anschlossen — Posaunen, Flöten, Violen sind uns genannt; — bei diesem dagegen nur eine Stimme singend auftrat, alle übrigen aber nur durch Tonwerkzeuge vertreten wurden. Daß aber nur durch die Mittel des Vortrages, nicht innere eigenthümliche Ausgestaltung, das Eine in Gegensatz zu dem Andern trat, dem Wesen nach also immer nur das Bisherige gegeben wurde, höchstens mit etwas größerer Wärme des Ausdruckes; das war es, was von den Alterthumsfreunden — oder wollen wir sie Hellenisten nennen — mit der unerfreulichen Überzeugung erkannt wurde, daß man dem Ziele um keinen Schritt näher gelangt sei.

Bei den späteren Versuchen eines andern der Bardischen Genossen, Emilio del Cavaliere, das Angestrebte zu erreichen, dürfen wir nicht verweilen; es genügt zu wissen daß sie auf der bisherigen Bahn fortgingen, und daß ihrem Urheber nur der Ruhm gebührt, in seiner Composition zweier Dramen einer lucchesischen Dichterin Laura Guidiccioni: „der Satyr und die Verzweiflung Filens," zum erstenmale durchaus gesungene Schauspiele auf die Bühne gebracht zu haben (1590). Nicht lange nachher

trennte sich durch Bardi's Berufung nach Rom die Gesellschaft der Hellenisten, und erst als Jacob Corsi sie wieder bei sich vereinigt hatte, schritt man zu neuen Versuchen auf dem wiederbetretenen Wege. Rinuccini hatte in der Zwischenzeit sein Gedicht umgearbeitet, und es zu einem vollständigen Drama erweitert. Es begann mit dem Siege Apolls über den Drachen; nun ließ aber der Dichter den Sieger mit Übermuth dem Knaben Eros entgegentreten, ihn spöttisch fragen, weshalb er ein Geschoß trage, welches Wild, welches Ungethüm er auf seinem Wege zu erlegen meine? Der Geschmähte verheißt, ihn die Macht seiner Pfeile erfahren zu lassen, wenn auch nur die Hand eines Knaben sie führe, entzündet ihn mit unerwiederter Liebe gegen Daphne, die zuletzt in Lorbeer verwandelt ihm unwiederbringlich entzogen wird. Über musikalische Behandlung dieses Schauspiels, das nun Daphne geheißen wurde, gingen Rinuccini und Corsi zu Rathe mit dem schon genannten Genossen ihres Vereins, Jacob Peri, nach Florentiner Weise durch den Spitznamen Zazzerino (der Haarbuschige) bezeichnet; einem Tonkünstler der schon bei den Hochzeitfeierlichkeiten des Großherzogs Ferdinand als Sänger eines eigen erfundenen Liedes aufgetreten war. Dieser zuerst entsprach allen ihren Erwartungen. In der Vorrede seiner später gedruckten Eurydice äußert er sich umständlich über die Grundsätze die er bei der Behandlung beider Dramen befolgt habe. Zunächst habe er vorausgesetzt: die Griechen, die nach der Meinung Vieler ihre ganzen Tragödieen absangen, hätten dabei einer Betonung sich bedient die zwar über die gewöhnliche Rede hinausgegangen, nicht aber zu vollkommen ausgestaltetem Gesange geworden sei, der, gedehnter und gezogener, dem raschen Fortgange der Rede zu folgen nicht vermöge. Im Fortschritte der gehobenen Rede erscheine nun manches nach Tonverhältnissen Meßbare, Anderes, das der

Messung sich entziehe; jenes, wo bei raschem Wechsel der Gemüthsbewegungen das Betonen schärfer und nachdrücklicher hervortrete, dieses, wo die leidenschaftliche Erregung sich beruhige. In diesem letzten Falle habe die Grundstimme unbeweglich zu verharren, nur in jenem ersten sei ein Fortschreiten durch wechselnde Töne ihr vergönnt, wodurch neuen Zusammenklängen Raum gegeben werde; jedem Worte, jedem ihm zugetheilten Tone ohne Unterschied dergleichen zu gesellen wie bei vollstimmigen Gesängen, würde hier nicht thunlich seyn. „Wagen möchte ich nicht, fügt Peri bei, zu behaupten daß eben so der Vortrag bei den scenischen Darstellungen der Alten gewesen, und daß meine Behandlung ein treues Abbild derselben gebe; ich bin jedoch überzeugt, unsere Tonkunst könne nur eine solche Art des Gesanges uns gewähren, wenn wir unserer Rede uns genau anschließen wollen.“ Rinuccini's Daphne, nach diesen Grundsätzen musikalisch bearbeitet, wurde 1594 im Hause Jacob Corsi's mit großem Beifalle dargestellt, und nachmals öfter wiederholt; dadurch fand ihr Urheber sich veranlaßt, ein größeres Drama, Eurydice, für Peri zu dichten, das mit aller äußeren Pracht ausgestattet, von den angesehensten Gliedern des Großherzoglichen Hofes, welche die Ausführung der Hauptrollen sowohl als der Begleitung dabei übernommen hatten, am 6. Februar 1600 bei den Festen der Vermählung der Maria Medici (Schwester Ferdinands des Ersten) mit Heinrich dem Vierten von Frankreich zu Florenz aufgeführt wurde. Diesem ersten, schon auf achtbarer Höhe stehenden Versuche in jener neuen Weise der Behandlung des Gesanges, deren eigenthümlich Auszeichnendes Peri's Rechenschaft über dieselbe genügend darlegt, und die nun den Namen „stile rappresentativo oder recitativo“ erhielt, folgten bald deren mehre an andern Fürstenhöfen Italiens, vor allem zu Venedig; mit Recht wird an dieses Werk

die Entstehung und der Fortgang der **Oper** geknüpft, die wir dem damals erwachten Bestreben verdanken, die glänzenden Zeiten griechischer Kunst auch für die Musik zu erneuern, mindestens die neuere durch sie zu erfrischen.

Es kann nicht die Rede davon seyn, dem musikalischen Drama in allen seinen späteren Abwandlungen hier nachzugehen. Leitete es seinen Ursprung her, wie gezeigt worden, aus dem Trachten nach der entsprechenden Darstellungsform für Lösung einer neuen Aufgabe, die aus der Richtung auf das Alterthum erwuchs, so bleibt nur zu prüfen, wie lange es dieser Richtung treu blieb, in welchem Verhältnisse deren Früchte zu der inneren Bedeutung der Aufgabe standen, welches die Ursachen waren, weshalb es wiederum von diesem Wege abwich, dann in anderem Sinne abermals zu ihm zurückkehrte, und wie mit dieser Rückkehr eine innere Erstarkung und Erfrischung der Kunst, der Beginn einer neuen Lebensentwicklung verbunden war. Dieses, wenn auch nur in flüchtigen Umrissen darzustellen wird der folgende Theil dieser Abhandlung versuchen.

Der **deklamatorische** Gesang, ein Mittleres zwischen dem blos gesprochenen Vortrage und dem zu völlig ausgestalteter Melodie gesteigerten, war für Peri das lange vergebens gesuchte neue Darstellungsmittel geworden, durch das er eine dramatische Dichtung als durchhin gesungene auf die Bühne zu bringen vermochte, ohne sie dem Inhalte und der Form nach zu gefährden. Die neue Gesangsart, wie er sie beschreibt, bedingte, ihrem Wesen zufolge, den Vortrag durch einen einzelnen Sänger, den die nur nothdürftige Begleitung eines Instrumentes zu unterstützen hatte; Chor und Einzelgesang waren nunmehr nach inneren Bedingungen ihrer Darstellung geschieden. Wo der deklamatorische Vortrag eines solchen einzelnen Sängers stellenweise sich hob, wäre dessen Begleitung durch mehre, nach

bisheriger Weise selbständig ausgestaltete Stimmen zwar möglich gewesen; allein auch abgesehen von den Schwierigkeiten der Durchführung einer solchen, hielt man durch jeden Wechsel der Darstellungsart die Einheit des Vortrags für gefährdet. Diese war nur durch Stätigkeit der Begleitung zu erreichen, auf Instrumenten, denen bei ausreichender Tonkraft und genügendem Umfange, eine Fülle des Zusammenklanges zu Gebote stand wo der gehobene Vortrag sie erheischte; die schon durch einen Einzelnen gehandhabt werden konnten, der, vertraut mit dem Wesen der neuen Darstellungsweise, im Stande war, den Sänger im Tone zu erhalten, an geeigneter Stelle aber, sich ihm unterordnend, seinen Gesang zu voller Geltung zu bringen. Bei Aufführung der Eurydice finden wir von solchen Instrumenten das Clavier genannt, die Laute, eine große Zitter (chittarrone) und eine große Lyra, eine mit vielen Saiten bespannte Geigenart; Instrumente, ein jedes in der Art seiner Behandlung und der Farbe seines Tones unterschieden, wie geschnellte Metall- und gerissene oder gestrichene Darmsaiten sie hervorbringen; mit ihnen wurde bei der Begleitung gewechselt, jenachdem der Inhalt der Dichtung es erheischte. Diese Instrumente wurden jedoch hinter der Scene gespielt, denn sie sollten den Gesang nirgend überwältigen noch die vollkommne Vernehmlichkeit der Dichtung gefährden; dem ihnen näher stehenden Sänger sollten sie das Verbleiben im Tone erleichtern, dem in größerer Entfernung sie vernehmenden Zuhörer auch bei gedämpfter Kraft eine noch immer genügende Tonfülle entgegenbringen. Sie waren jedoch nicht die einzigen bei diesen Darstellungen angewendeten. Gleichzeitige Beschreibungen der für dieselben eingerichteten Räume, im Vereine mit den Vorschriften in den selten gewordenen Drucken dieser Tonwerke, belehren uns über deren Stellung und Gebrauch. Die Sitze der Zuschauer

erhoben sich in jenen Räumen im Halbkreise der Bühne gegenüber: ein erhöhter Theil dieser letzten (palco) war mit einem Vorhange bedeckt, und hier erschienen nach dessen Aufziehen die wechselnden Scenen, hier war die Stelle der singenden Hauptpersonen; eine nach beiden Seiten hin sich theilende Treppe führte von dort aus zu dem tieferen Theile herab (teatro) der von den Sitzen der Zuschauer im Halbkreise umschlossen, dem Tanze und Chorgesange bestimmt war. An jeder Seite der erhöhten Bühne befand sich ein Altan; der eine für vornehme Zuschauer, der andere für ein Chor von Saiten- und Blasinstrumenten, deren damals schon eine beträchtliche Anzahl verschiedenen Umfanges und Klanges in Gebrauch war, die zu dem Tanze und den vollen Chören spielten; von daher auch wurde der Anfang des Spieles statt der jetzt üblichen Ouvertüren durch dreifaches Trompetengeschmetter verkündet. — Erinnert diese Einrichtung der Bühne an vieles der griechischen Übereinstimmende, namentlich an die Orchestra, das Proscenium und Logeum, nur daß die Vorstellungen in ganz geschlossenen Räumen stattfanden, so gab auch die äußere Form des Gedichtes zu erkennen, daß sein Urheber die antike Tragödie zum Vorbilde genommen habe. Die Haupttheile von Rinuccini's Eurydice sind durch einen Chor von Hirten und Nymphen abgegrenzt, der die Bühne nicht verläßt, da ausgenommen, wo Orpheus in der Unterwelt vor den Göttern des Orkus steht, wo ein Chor unterirdischer Geister an die Stelle jenes frühern tritt. Bei den Chorgesängen lassen Strophe, Gegenstrophe und Abgesang sich unterscheiden: fünf- und dreistimmige Sätze, diese für einzelne, jene für alle Stimmen wechseln mit Gesängen eines Einzelnen. Auch wo ein solcher Wechsel nicht stattfindet, gestalten sich die der Regel nach in ungezwungenen iambischen Maaßen vorgetragenen Reden der Hauptpersonen, wenn die Leidenschaft sich steigert oder eine

Empfindung dauernd vorwaltet, zu einzelnen Strophen verschiedenen Baues, deren Vortrag dem Gesange in engerem Sinne sich nähert, so einfach liedhaft sie auch einhergehen, ohne etwa durch reichere Begleitung vor dem Übrigen ausgezeichnet zu seyn, oder gar an die viel später sich bildende Form der Arie zu erinnern. Von einer Nachahmung antiker Versmaaße in der Muttersprache ist aber nirgend die Rede, wie ich denn auch bei italienischen Meistern Betonungen von Gesängen des klassischen Alterthums eben so wenig gefunden habe, als von Gedichten späterer Poeten in alten Sprachen und Rhythmen, wie bei den Deutschen; so daß von daher also ein Einfluß auf die Tonkunst Italiens nicht statthaben konnte.

Einer der frühesten Nachfolger Peri's auf dem betretenen Wege war der geistreiche Cremoneser Claudio Monteverde, schon seit 1582 als schaffender Tonkünstler thätig, von 1607 bis 1613 im Dienste des Hofes zu Mantua, dann bis zu seinem Hinscheiden (1649) Sängermeister an St. Marcus zu Venedig. Darf ihm nachgerühmt werden, daß er mit stätem Hinblick auf die Alten fast jeden Keim gepflanzt habe, aus dem die Gestalt des neuen Schauspiels späterhin sich eigenthümlich entwickelte, ja, daß unter seinen Händen manchem derselben bereit seine Entfaltung zu Theil geworden sei, so war er doch nicht minder auch die Veranlassung, daß jene Entwicklung nicht länger auf dem bisherigen Wege fortschreiten konnte, und von dem Vorbilde der Alten sich trennend, einen neuen selbständig zu verfolgen gedrungen war, anderer hemmenden Einwirkungen für jetzt nicht zu gedenken, die ihm wohl unbewußt, mit durch ihn hervorgerufen waren.

Zwei seiner gesungenen Dramen — Opern wie wir sie gegenwärtig nennen würden, favole in musica wie er selber sie nennt — Orpheus und Ariadne, in den Jahren 1607 und 1608

vor dem Hofe von Mantua aufgeführt, erwarben ihm allgemeinen, ja, rauschenden Beifall. Die letzte war durch Rinuccini gedichtet, auch das Gedicht des Orpheus (von dem der Eurydice Peri's ganz verschieden) wird diesem zugeschrieben, obgleich weder der in Venedig erschienene Abdruck von Monteverde's Musik, noch ein gleichzeitiger Bericht über deren Aufführung ihn als den Dichter dieses Meisters nennt. Monteverde, darauf gestützt, daß die antike Tragödie unter Begleitung von Saitenspiel und Flötenklang abgesungen worden seyn solle, während Peri dem Dialoge seines Dichters doch nur Saiteninstrumente gesellt habe, führte in seinem Orpheus außer diesen noch zweierlei Arten tragbarer begleitender Orgeln ein, die hinter der Scene gespielt wurden: Flöten und Rohrwerke (organi di legno und regali) deren weicherer und schärferer Ton dem Inhalte des Vorgetragenen sich anschließen, und der Einförmigkeit des Vortrages größere Mannichfaltigkeit verleihen sollte. Auch dadurch suchte er diese zu erreichen, daß er jede Gelegenheit wahrnahm wo er die nur gesangähnliche Deklamation zu wirklich liedhaftem Gesange gestalten konnte. Diesen leitet er dann durch Vorspiele ein, unterbricht ihn durch Zwischenspiele, wie er denn auch an geeigneten Stellen längere Symphonieen ertönen läßt. Freilich vernehmen wir dabei nicht ein dem Gesange eigenthümlich gegenübergestelltes Instrumentenspiel im Sinne unserer Zeit; Vor- und Zwischenspiele der liedhaften Gesänge erscheinen nur als Voraudeutungen, als fortsetzender Nachhall des Gesanges, und jene Symphonieen ahmen auch nur mehrstimmige G e s ä n g e nach; wo das Instrumentenspiel aber sich solchen vereint, schließt es, dem Umfange jedes einzelnen Tonwerkzeuges zufolge, sich nur an die einzelnen Singstimmen, ohne ihnen selbständig gegenüberzutreten. Doch begegnet uns in der Hauptscene des Drama im dritten Akte, wo Orpheus den Charon durch Gesang und

Saitenspiel besänftigt und zuletzt in Schlaf wiegt, der Versuch eines solchen bestimmteren Gegensatzes beider; zwei Geigen zuerst, dann zwei sogenannte stille Zinken (Cornettini) klingen in zierlichen Läufen nach Art eines Echo einander nach in den Ruhepunkten des Gesanges, dann werden diese durch eine Doppelharfe (Arpa doppia) mit allerhand Gekräusel ausgefüllt, das die über die Saiten schnell hingleitenden Finger hören lassen: zuletzt tönt gar, von dem Altane vor der Scene, aber gar leise (pian piano) eine vierstimmige Geigenbegleitung des Gesanges in lang gezogenen Tönen. Der unternehmende, begabte Tonmeister schritt mit mancherlei kühnen Neuerungen vor, weil er seiner Kunst, die um jene Zeit immer mehr nach selbständiger Ausbildung strebte, eine Stellung neben der Dichtung erobern und sie ihr nicht, wie die strengern unter den Alterthumsfreunden verlangten, unbedingt unterordnen wollte. In der Dichtung der Ariadne war ihm Rinuccini selbst entgegengekommen, hingerissen vielleicht durch seine neuen Leistungen, ihm zu noch mannichfaltigeren Gelegenheit darbietend. Erschien im Orpheus, der Eurydice des Peri darin übereinstimmend, noch ein stätig auf der Bühne verweilender Chor von Hirten, dessen Stelle nur in der Unterwelt ein zweiter von unterirdischen Geistern vorübergehend einnahm, so bietet die Ariadne schon mancherlei einander verdrängende Chöre: der Krieger des Theseus, der Hirten, der Fischer auf Naxos, zuletzt der Begleiter des Bacchus, deren jeder auf eigenthümliche Weise auszustatten war. Der Klagegesang der verlassenen Ariadne, als sie von der Höhe eines Felsens dem flüchtigen Theseus nachschaut, wurde von den Zeitgenossen als unerreichtes Meisterwerk angestaunt; Diejenigen selbst, die mit der neuen Gesangsart sich nicht befreunden konnten, die eine vollständige, reiche, kunstvoll gegliederte Harmonie dabei vermißten, bewunderten ihn aufrichtig, und

für sie wurde er (1614) *) sechs Jahre später durch den Meister selbst zu einem Gesange für 5 Stimmen umgestaltet: fast 40 Jahre nach der ersten Aufführung richtete ihn Monteverde zu einem geistlichen Gesange ein, bei Herausgabe seiner selva morale e spirituale, indem er ihm lateinische Worte unterlegte, und zu seinen unveränderten Klängen einen Klagegesang der Mutter des Herrn unter dem Kreuze zu vernehmen gab. In der That war es ihm hier gelungen, in der ursprünglichen Gestalt dieses Monologs den Rhythmen seines Dichters volle Geltung zu gewähren, zugleich aber durch Anwendung aller Mittel seiner Kunst eine bis dahin nicht geahnte Kraft des Ausdruckes zu erreichen, so daß er auch diejenigen für sich gewann die seinen Neuerungen sonst abhold waren, wegen deren er viel und hart angefochten wurde. Sein strebsamer Geist schritt jedoch unaufhaltsam fort: ein späteres, in seiner Art ausgezeichnetes, aber seltsames Werk giebt davon Zeugniß. **) Obgleich bei seiner Entstehung der Meister, nach seinen eigenen Äußerungen, der Ansicht war den Spuren der Alten nachzugehen, so scheint es mir doch den Punkt zu bezeichnen, wo das musikalische Drama einen ganz selbständigen von jenen Spuren sich immer weiter entfernenden Weg betrat, auf dem wir es dann nicht ferner zu begleiten haben werden, bis es in viel späteren Tagen im Sinne und Geiste der antiken Reinheit und Hoheit sich wieder näherte.

Monteverde, in der Zwischenzeit nach Venedig berufen, hatte über die Aufgaben seiner Kunst und deren Lösung anhal-

---

*) Il sesto libro de' madrigali a 5 voci. In Venezia, MDCXIV. appresso Ricciardo Amadino.

**) Siehe das 8. Buch seiner Madrigale, unter dem Titel: Madrigali guerrieri ed amorosi, con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodii fra i canti senza gesto etc. In Venezia appresso Alessandro Vincenti, 1638.

tend nachgedacht. Sie solle (sagt er in der Vorrede der Sammlung in der das bald zu beschreibende Werk sich befindet) die inneren Lagen des Gemüthes abspiegeln; deren gebe es dreierlei: die der leidenschaftlich-heftigen Aufregung, des Gleichmuthes, des Niedergedrücktseyns, das in Trauer, Bitte, Demuth ꝛc. sich kundgebe. Ihnen entspreche auch die Natur der menschlichen Stimme in ihren hohen, mittleren, tiefen Tönen; durch diese werde die Tonkunst befähigt, die Zustände der Erregtheit, der Ruhe, der weichen Rührung auszudrücken (il concitato, temperato e molle). Nun gewähre aber die Tonkunst der Neuern wohl Beispiele der letzten beiden Arten des Ausdruckes, nicht aber des ersten, der doch auch zu finden seyn müsse, wie ihn denn Plato im dritten Buche seines Staates beschreibe, wo er von der Nachahmung des Tones und Ausdruckes eines Tapfern rede, der in kriegerischem Handeln, oder irgend einer anderen gewaltsamen Thätigkeit begriffen sei. Auf ihn habe er demnach sein ganzes Streben gerichtet, und dabei in Erwägung gezogen daß die Alten für kriegerische, gewaltsam bewegte Tänze das rasche pyrrhychische Maaß angewendet, das langsame spondäische für ruhig-ernste. Da habe er nun die Vierviertelnote ins Auge gefaßt: durch ein Instrument einmal angegeben, habe sie ihm einem Schritte des spondäischen Maaßes zu gleichen geschienen, in sechzehn einzelne Theile innerhalb gleicher Zeitdauer zerlegt, habe ihn gedeucht, die Bewegung einer zornigen, verachtungsvollen Rede darin wiederzufinden, wenn auch der Schritt der Rede nicht im Stande seyn könne der Schnelligkeit der durch Instrumente darstellbaren Töne nachzufolgen. Um nun einen Versuch von größerer Ausdehnung zu machen, habe er den göttlichen Tasso zur Hand genommen, jenen Dichter der mit voller Wahrheit und Angemessenheit auszudrücken wisse was er darstellen wolle, und hier habe er die Beschreibung des Kampfes zwischen Tancred und

Chlorinde gefunden, die ihm jede von jenen Arten des Ausdruckes dargeboten, kriegerische Bewegung, die sanfte Bitte der Todwunden und Sterbenden, die Kampfesruhe, ja die Ruhe des Todes. In dem hier von ihm ausgesprochenen Sinne wählte er nun die 51ste bis 68ste Stanze im 12. Gesange des befreiten Jerusalem als Gegenstand seines Tonwerkes, indem er nur die ersten Worte der beginnenden einer leisen Abänderung unterwarf, um diesen Theil des Gedichtes als ein für sich bestehendes Ganze abzulösen, auch wohl deshalb, um gleich zu Anfang beide Hauptpersonen mit Namen zu nennen. Mit diesem Werke ganz neuer Art überraschte er im Jahre 1624 eines Abends eine Gesellschaft, die in dem Palaste seines Gönners und Beschützers, Hieronymus Mocenigo, sich versammelt hatte. Nachdem einige mehrstimmige Madrigale ausgeführt worden, trat unerwartet ein einzelner Sänger auf, der den Dichter, oder wie der Abdruck des Werkes ihn nennt, den Text darstellte; ihm war der erzählende Theil der Dichtung anvertraut, mit dem er ohne weitere Einleitung sofort singend begann, zu den Tönen eines Flügels (clavicembano) den der Meister gespielt haben wird. Wenige Töne von 4 Geigeninstrumenten und einer großen Baßviole, in einiger Entfernung aufgestellt, damit sie den Gesang nicht verdunkelten und dennoch vollkommen vernehmbar blieben, verkündeten nun die Erscheinung Chlorindens die in voller Rüstung auftrat, wie sie schleicht

rings um der Mauer Seiten
und sucht ein andres Thor um einzugehn.

Ihr stürmt Tancred zu Rosse nach: sopra un cavallo mariano sagt die Beschreibung, worunter wohl die schnell vorübergehende Erscheinung eines täuschend nachgebildeten, durch irgend eine Vorrichtung in Bewegung gesetzten Rosses zu verstehen ist, dessen flüchtiges, unerwartetes Erscheinen die Zuschauer in Verwun-

derung setzte, und das dann nicht wiederkehrte, da Tancred den ungleichen Kampf verschmähte. Chlorinde fragt den sie ereilenden Krieger:

> Was hoffst du zu erwerben,
> was bringst du mir?

„Krieg, spricht er, und Verderben!“ lautet die Schlußzeile der Stanze, und Frage wie Entgegnung werden, gleich allem, den beiden sichtlich vor Augen gestellten Kämpfern in den Mund Gelegten, hier und in der Folge von ihnen selber gesungen; nur die für die Erzählung nothwendigen Verbindungsworte wie: „spricht er, entgegnet sie,“ läßt der gegen die Zuhörer gewendete Text dazwischen hören, der Vertreter des Dichters, von dessen goldenen Worten nichts verloren gehen soll. Gleichen Schrittes gehen nun Erzählung, Gespräch, Darstellung neben einander hin: denn wenn der Text den Fortgang des entbrennenden Kampfes beschreibt, mit den Worten des Dichters:

> Die Klinge fällt mit ganzer Schwer' und Größe
> Hellklirrend auf den Stahl, die Sohle ruht;
> Fest bleibt der Fuß, die Hand in steter Schwingung ꝛc.

und weiterhin:

> Dreimal umfaßt in seines Armes Ringen
> der Held die Jungfrau, und mit gleicher Kraft
> Reißt sie sich dreimal los aus diesen Schlingen,
> die Feindeshaß, nicht Liebessehnen schafft ꝛc.

da wird dieses von den Streitern der Versammlung unmittelbar entgegengebracht, eben wie das endliche Erliegen Chlorindens, die von Tancred ihr gespendete Taufe, ihr Verscheiden in Himmelsahnung:

> „Der Himmel thut sich auf, ich geh in Frieden!“

Zu diesem Allem aber bilden die schon genannten Instrumente noch den belebtesten Hintergrund; was der Dichter in der anschaulichsten Erzählung verkündet, was dem Auge sichtlich

dargestellt wird, das bringen auch sie zur Anschauung durch die ihnen zu Gebote stehenden Mittel: das ungestüme, beschleunigte Heranstürmen des Rosses, die mächtigen Schwerthiebe, das Umfassen, Entringen, Entschlüpfen; sie rasen in Doppelläufen gegen einander hinauf und hinab, ihr Anstürmen wird zu gewaltigem, bis zu höchster Stärke gesteigertem Rauschen, die Hand reißt über die Saiten hin, statt des Bogens sich zu bedienen: dann wiederum lassen ihre anschwellenden und verhallenden Töne die schweren Seufzer der todwunden Jungfrau vernehmen, sie entsenden zuletzt auf zart und leise ausgehauchten Zusammenklängen ihre Seele gen Himmel. Hier begegnet uns der erste Versuch einer dem Gesange selbständig zur Seite gestellten Instrumentalbegleitung die mit ihren eigenen Mitteln neben ihm wirkt, und in diesem Sinne von ihm vollständig gelös't erscheint, indem sie sich ihm gesellt. Trotz der seltsamen Mischung des erzählenden und darstellenden Vortrags, ja der unmittelbaren sinnlichen Darstellung neben der mittelbaren durch eine andere Kunst, dürfen wir dem Tonschöpfer glauben, daß dieses Werk ganz neuer Art einen gewaltigen Eindruck geübt habe auf die Anwesenden denen es unerwartet entgegentrat, einen Eindruck, der alle Kritik verstummen ließ. Aber seine Mühe war auch nicht geringe, den Instrumentenspielern seine Absicht deutlich zu machen: es kam ihnen zu Anfange wunderlich und belachenswerth vor, zumal Dem der die Grundstimme auszuführen hatte, sechzehnmal schnell nach einander auf einer Saite hin und her zu streichen, sie gaben also den Ton nur einmal mit Kraft an, „und dadurch (sagt Monteverde) ließen sie statt des Pyrrhychius den Spondäus hören, und vereitelten den erstrebten Ausdruck. Dieses merkwürdige Werk, an welchem die Geschichtschreiber des musikalischen Drama bisher vorübergegangen sind ohne seiner nur zu gedenken, und bald diesem, bald jenem italischen

Meister die Erfindung selbständigen Instrumentenspieles zu Begleitung leidenschaftlicher Scenen zugeschrieben haben, nimmt unbezweifelt für Monteverde die Ehre derselben in Anspruch, es bezeichnet aber zugleich den Punkt wo der Anschluß an das Alterthum, so ernstlich man auch auf dessen Berichte und Vorschriften bei dem Mangel unmittelbarer Vorbilder zurückging, dem Wesen nach sich lösen mußte. Nicht durch die den Grundsätzen der Alten widerstrebende seltsame Vermischung des Epischen und Dramatischen, der vorgetragenen Erzählung und der leibhaften Darstellung; denn darin hat, so viel ich finden konnte, das Werk keine Nachfolge angeregt, und will man etwa an den ähnlich angeordneten Vortrag der Leidensgeschichte während der Charwoche in der katholischen Kirche erinnern, der sich theilweise in die evangelische fortgepflanzt hat, und an den bedeutende Tonwerke späterer Zeit sich lehnen, so ist zu entgegnen, daß dieser, viel älteren Ursprunges, vielleicht auf die von dem Meister hier gegewählte Darstellungsform eingewirkt haben kann, daß er auf einem ganz andern Gebiete liegt, auch eine leibhafte Darstellung ausschließt, hier also nicht in Bezug genommen werden darf. Es war der ganz entschiedene Widerspruch in den man getreten war gegen die, von den Hellenisten, unter deren Händen das musikalische Drama hervorging, mit Eifer vertheidigten Grundsätze, der Kunde davon gab, auf einem wie abweichenden Wege man nunmehr fortgehe. Jene hatten darauf gedrungen, daß nach der Alten Vorschrift der Rede die erste, dem Rhythmus die zweite, dem Tone erst die letzte Stelle angewiesen werde in der Musik: jetzt hatte dieser letzte, durch den Rhythmus seine Macht erhöhend, selbständig neben die Rede sich gestellt, und seine künftige, diese zuletzt überwältigende Kraft ahnen lassen. Die Alterthumsfreunde hatten die vollkommenste Vernehmlichkeit des Dichterwortes im Gesange gefordert: jetzt stand ihm

eine mächtige Tonwelt zur Seite, und es war sehr zu bezweifeln ob es im Stande gewesen wäre sich neben derselben geltend zu machen, hätte es hier nicht den Hörern eine allbekannte, allverehrte Dichtung entgegengebracht, hätte ihm eine leibhafte Darstellung nicht zur Seite gestanden. Endlich hatte man dringend geheischt die Behandlung des Tonmeisters solle die Form der Dichtung nicht zerstören, sie vielmehr in höherem Sinne zu vollkommner Geltung bringen. Sehen wir nun auch ab von der Vermischung des Epischen und Dramatischen, der höheren, allgemeineren Formen, so war doch hier selbst die äußere Fassung des Gedichts, die achtzeilige Stanze, vollkommen aufgelös't, eine neue, tonkünstlerische Darstellungsform war an die Stelle der dichterischen getreten. Mit dem Augenblicke wo die Tonkünstler sich dieser Form für das musikalische Drama bemächtigten, war ihrem Streben eine ganz andere Richtung gegeben als die bisher beobachtete; sie konnten sich nicht länger rühmen, wie es nun auch nicht ferner geschahe, den Spuren der Alten nachzugehen. Nicht überflüssig ist es, noch zu bemerken, daß das nunmehr angebahnte neue Verhältniß der Instrumentalbegleitung zu dem dramatischen Gesange auch eine abweichende Einrichtung der Bühne zur nothwendigen Folge hatte, wodurch diese aufhörte der antiken zu gleichen. Eine Begleitung gleich der beschriebenen konnte nicht mehr hinter der Scene ausgeführt werden, wo man sie wenig vernommen hätte, was sie bei ihrer selbständigen Bedeutung doch beanspruchen durfte: sie konnte nicht auf dem neben der Bühne angebrachten Altane, in gleicher Höhe mit dem Sänger, ja, in größerer Nähe des Hörers, ihren Platz finden, denn so hätte sie jenen überwältigen müssen, was man zu vermeiden wünschen mußte. Es blieb also nur übrig, ihr den Platz an der untern Stelle der Bühne, der Orchestra der Alten, einzuräumen, wo der auf der höheren

stehende Sänger sie zu beherrschen vermochte. Dahin mußten also nun auch Chorgesang und Tanz verwiesen und es mußte, um den angemessenen Raum für sie zu gewinnen, diesem Theile der Bühne größere Tiefe gegeben werden, wodurch zugleich die Veranlassung erwuchs eine größere Pracht bei den Darstellungen zu entwickeln, und danach die Aufgaben derselben einzurichten. An dieser Unterordnung zu Gunsten eines ganz äußerlichen, dem Wesen des musikalischen Drama völlig fremden Zweckes, hat dasselbe von nun an gekrankt, wie nicht minder an den Folgen einer früher bereits angebahnten, nun aber allmählig mit Übermacht hervortretenden Richtung: des wachsenden Gefallens an dem Virtuosenthum, namentlich an Kehlfertigkeit der Sänger, daß im Fortgange des Jahrhunderts kaum eine Spur mehr von Demjenigen erkennbar blieb, wohin die ersten Gründer des neuen Schauspieles getrachtet hatten. Daß es so gekommen, wird Niemand befremden können. Zunächst war das Verhältniß der antiken Tragödie zu ihren Zeitgenossen von Anbeginn schon ein so ganz anderes, als das der modernen Oper die man ihr zur Seite zu stellen gedachte, den Mitlebenden gegenüber. Die Aufgaben jener: die Darstellung der Schicksale, des Untergangs alter heimischer Heldengeschlechter, boten ein mächtiges, vaterländisches wie religiöses Interesse: die griechische Mythe aus der auch das moderne Schauspiel schöpfte, entbehrte für die Mitlebenden die es schufen, eines gleichen, tiefgehenden Zuges, sie bot ihnen kaum mehr als ein unterhaltendes, zu glänzenden Bildern Anlaß gebendes Märchen; die Schicksale Liebender waren es vor Allem, die von daher sie anzogen, wie schon die ersten Aufgaben zeigen die man aus ihr schöpfte, Daphne, Eurydice, Ariadne. Rinuccini wußte dieselben in schönen, wohlklingenden Versen zu besingen; um diese Verse zu voller Geltung zu bringen wurde aber eine Ernüchterung, eine edle Ver-

achtung des Gesanges, wie ein Zeitgenosse sich ausdrückt, erheischt, die nachdem der Reiz der Neuheit erschöpft war, bei einem verweichlichten Geschlechte kaum dauernden Anklang finden konnte, um so weniger, als eben damals die Kehlfertigkeit der Sänger einen hohen Grad der Ausbildung erreicht, man auch bei älteren mit Musik geschmückten Darstellungen vorzugsweise daran sich ergötzt hatte. Das neue Schauspiel trat zuerst hervor an dem Hofe eines neuen italienischen Fürstengeschlechtes, das durch Pracht und Glanz den ältern sich ebenbürtig zu zeigen strebte, das, wie es früher bereits mit einem der mächtigsten europäischen Herrscher in Blutsverwandtschaft getreten, nun abermals ein ähnliches Band zu schließen im Begriffe war, dessen Feier zu schmücken die angeblich erneuerte Tragödie die Bestimmung hatte; wie vielfache Veranlassung war vorhanden, in jenen beiden Richtungen, wie eben die eine vor der andern, oder mit ihr im Vereine geltend zu machen war: in der wachsenden Entfaltung glänzenden Bühnenprunkes, in der Zulassung der Virtuosenkünste, denen die Vervollkommnung des durch die neue Vortragsweise hervorgegangenen Einzelgesanges erst vollen Raum gewährte, — ja, zuletzt nun auch in der durch Monteverde zur Anschauung gebrachten Macht der Instrumentalbegleitung, — das neue Schauspiel mit einem Reize auszustatten der es zuletzt dem Verfalle entgegenführen, mindestens seinem ersten Ursprunge völlig entfremden mußte! Hätte es sich nicht wieder erhoben, und dadurch eben, daß es zu dieser Quelle zurückkehrte, in neuem Geiste und Sinne an ihr sich erfrischte, so müßte diese Darstellung hier zu Ende seyn, und wir würden sie mit einem trüben Ergebnisse zu beschließen haben. Freilich folgen nun Zeiten der Entartung, dann einer zwar einseitig glänzenden Kunstentwicklung, aus der jedoch kein Kunstganzes, wenn auch ein Reichthum feineren Sinnenreizes hervorging. Wir eilen

hinweg über dieselben, einen flüchtigen Blick jedoch müssen wir ihnen gönnen, um eine Anschauung der Verhältnisse zu gewinnen unter denen die Wiedererhebung und Erneuerung erfolgte. Es waren zwei Deutsche, von welchen sie angebahnt wurde, durch beide aus der Fremde her, wo sie schufen und wirkten. Zunächst nach Deutschland haben wir uns nun zu wenden, und zu prüfen, ob eine belebende Einwirkung des Alterthums (nächst der, schon zuvor betrachteten früheren) auch nur als mittelbare Folge der um den Anfang des 17ten Jahrhunderts in Italien hervorgegangenen neuen Kunstrichtung dort wahrnehmbar sei.

Die früheste Spur eines in Deutschland im 17ten Jahrhunderte aufgeführten durchaus gesungenen Drama finden wir in der Nachricht, daß am 1. April 1627 die Daphne Rinuccini's in Martin Opitz' Übersetzung und mit Musik des berühmten Heinrich Schütz zu Torgau am churfürstlich sächsischen Hofe aufgeführt sei, bei Gelegenheit der Vermählung Sophie Eleonorens, ältesten Tochter des Churfürsten Johann Georg des Ersten mit Georg dem Zweiten, Landgrafen von Hessen-Darmstadt. So Vieles und Ausführliches aber auch gleichzeitige Chronisten von den damals stattgefundenen Wolfsjagden, Ringelrennen, Armbrustschießen ꝛc. erzählen, so schweigen sie doch von dieser Aufführung die ganz spurlos vorübergegangen zu seyn scheint neben jenen ritterlichen Ergötzungen. Die folgenden Jahre, die schwersten des dreißigjährigen Krieges, deren Druck namentlich auch Sachsen auf das härteste empfand, hinderten jedes Wiederanknüpfen an jene einzeln stehende Vorstellung; nur das Gedicht ist unter den Opitzschen erhalten geblieben, von der Musik hat keine Spur sich wieder auffinden lassen, sie scheint selbst nicht gedruckt worden zu seyn. Nach dem Frieden, als die Fürsten ihre Capellen wieder einrichteten, beriefen sie meist Italiener, namentlich der sächsische, bayerische und kaiserliche

Hof; durch diese ging dann auch das musikalische Drama in der Gestalt die es in der Zwischenzeit gewonnen hatte, nach Deutschland über. Wenige Beispiele werden zeigen, wie es damals fast ganz in prunkende Schaustellungen versunken gewesen, die theils zum widrigsten Zerrbilde ausgeartet waren, theils dem Schrankenlosen, Undarstellbaren das die Dichter ihnen anmutheten, irgendwie Gestalt zu verleihen bemüht seyn mußten.

In den Jahren 1666, 1673, 1678, bei Gelegenheit der ersten beiden Vermählungen Kaiser Leopolds des Ersten, und der Geburt seines Nachfolgers, Joseph I., wurden drei Opern zu Wien aufgeführt: der goldene Apfel, das ewige Feuer der Vestalinnen, und die triumphirende lateinische Monarchie, die erste mit Musik von Mark Anton Cesti, die beiden letzten von Antonio Draghi. Bezeichnend ist es nun schon, daß nicht, wie früherhin, diese Musiken im Drucke erschienen, obgleich der Urheber der letzten beiden Dramen sie „ein Wunder von Tönen" nennt, „einen Ausbund von Melodieen, ein Paradies für das Gehör", sondern nur die ganz werthlosen Machwerke der sonst völlig unbekannten Dichter, Franz Sbarra und Nicolo Minati, jedoch mit ausführlicher Beschreibung alles dabei vorgekommenen, abenteuerlichen Gepränges, Abbildungen aller Anzüge und jeder Bühnenverzierung, damit Männiglich an der Hoffnung des zu Schauenden, oder Erinnerung des Geschauten sich letzen könne. Diese Schaustellungen verdankte man bei jedem jener drei Dramen dem (später zum Freiherrn erhobenen) Ludwig Burnacini, der den Theatermaler, Maschinisten und Erfinder der Anzüge in seiner Person vereinigte. Der Bericht über einen Theil seiner Leistungen bei dem „goldenen Apfel" wird des näheren Eingehens auf die andern beiden Spiele uns überheben und die vollkommenste Überzeugung gewähren, wie weit man damals von der Richtung auf das Alterthum abgewichen war,

mochte immerhin die Grundlage des Spieles der griechischen Mythe entlehnt seyn. Denn diese ist die bekannte Fabel des Streites der drei Göttinnen um den Preis der Schönheit, den goldenen Apfel, das Urtheil des Paris und dessen Folgen, die nun lediglich eine Erfindung des modernen Dichters sind. Venus hat den Preis gewonnen, und unter dem Schutze des Kriegsgottes das Kleinod sicher in dessen Burg niedergelegt; gegen diese rennen nun die andern Göttinnen an, um es ihr zu entreißen. Pallas führt Cecrops, König von Athen, mit seinen Schaaren und den Amazonen in den Streit: für Juno kämpfen die Geister der Luft und des Feuers. Endlich zerhaut der Donnergott aus höchster Machtvollkommenheit den Knoten. Sein Blitz zerschmettert den hohen Thurm der Mavorsburg, aus dessen Trümmern holt sein Adler den goldenen Apfel hervor. Vergebens versuchen Pallas und Juno ihm die Beute abzuschmeicheln, die Klage der Liebesgöttin, daß der gerechte Preis ihr gewaltsam entzogen sei, bleibt von ihm unbeachtet: sein unwiderruflicher Spruch lautet: keine der drei Göttinnen werde den Apfel erhalten, sondern eine gefeierte Heldin, die Alles in sich vereinige, was jede einzelne derselben ziere: wie sich von selbst versteht, keine andere als die junge Kaiserin, wo nun auch jede der drei Nebenbuhlerinnen der Entscheidung willig beistimmt, weil sie in diesem erhabenen Bilde nur ihr eigenes Selbst abgespiegelt erblickt. Dieser in wenige Zeilen zusammengefaßte Inhalt des Drama ist nun zu fünf Handlungen ausgesponnen, in deren erster, dritter und vierter die Scene fünfmal verändert wurde, viermal in der zweiten, dreimal in der letzten, zweiundzwanzigmal in Allem. Der mithandelnden und singenden Personen waren siebenundvierzig, die Chöre vierfach, und zwölffach die sogenannten comparse, mannichfach gekleidete und gerüstete Schaaren, die entweder selbständig auftraten, oder

im Gefolge der Hauptpersonen. Seestürme, Gefechte mit Schwert und Lanze, zu Fuß und zu Roß, Belagerungen, bei denen Elephanten mit Thürmen erschienen, wechselten rasch mit einander, ohne dem Zuschauer Zeit zur Besinnung zu vergönnen. Die sorgfältig und ausführlich gearbeiteten Abbildungen gewähren eine Anschauung der ausbündigen Erfindungen des Festordners, Baron Burnacini. So erscheint gleich beim Beginne des Spiels Pluto's königlicher Sitz im Orkus: er ist von einem Flammenmeere umgeben, dessen Dampf in der Höhe zu einer Decke sich zusammenwölbt. Aus den Schlangenleibern zweier, auch wohl dreier Ungethüme flechten sich Säulen zusammen; sie ruhen auf teuflischen Mißgestalten, und diese wiederum auf Häuptern höllischer Ungeheuer. Ähnliche Säulen stehen in der Mitte dem Throne der Beherrscher der Unterwelt zur Seite; Schlangengewinde umflechten sein Fußgestell, zwei Ungethüme mit Löwenklauen und Schweifen die in der Mitte sich vereinigen bilden die Sessel, Schlangen ringeln sich zu einem Höllenrachen empor, der als Baldachin in der Höhe schwebt. Geflechte von Kröten und anderem widrigem Gethier vertreten die Stelle der Blumengewinde, von der Höhe der beiden Seitensäulen grinzen uns die scheußlichsten Fratzen an. Es sind Geharnischte, aber sie tragen die Panzer mißgestalteter Seekrebse und reiten auf gespenstisch-abgeschmackten Gebilden; einer derselben, dessen Füße menschlich gestaltet sind, streckt neben ihnen noch vier ekelhafte Krebsfüße und zwei Scheeren in die Luft, lehnt sein halb menschlich, halb wespen- und käferhaft gebildetes, durch fühlfädenähnliche Federbüsche geschmücktes Haupt wie trunken zurück, und hält in dem weitgeöffneten Rachen von der einen Scheere gestützt, eine brennende Tabakspfeife. Pluto's Tracht gleicht — mit Ausnahme seiner ungarischen Stiefel — derjenigen, mit der wir ihn auf besseren mythologischen Bildern des 16ten Jahr-

hunderts dargestellt finden; Proserpina dagegen ist in die Hoftracht des 17ten Jahrhunderts gekleidet, in ihrem langen, perückenhaft gelockten Haupthaare trägt sie einen Busch von Straußenfedern, eine Schnur von Diamanten schmückt ihren Hals. Furien und Dämonen harren des Winkes ihrer Gebieter. Jene sind schlanke, zum Tanze leicht geschürzte, zierlich gekleidete Mädchen mit Perlenschnüren um den Hals, aber spitze, lange, aufrecht stehende, rauhe Ohren, zu Krallen sich spaltende Füße, hängende, spitz zulaufende Brüste bekunden ihre höllische Abkunft: als ihre Cavaliere stehen stiergeschweift, ebergerüsselt, fledermausbeschwingt, die Dämonen ihnen gegenüber. Dieser Anblick scheint die junge Kaiserin, die durch das Spiel verherrlicht werden sollte, eine am Hofe ihres Vaters in Spanien strenge und fromm erzogene Prinzessin, mit Entsetzen erfüllt, und das ganze Schauspiel ihr vergällt zu haben, indem er die gewohnten Verhältnisse des Prunkzimmers, des Hofstaates, des ernsten Glanzes ihr zu höllischen Schreckbildern verzerrte. „Sie ließ öfters einen Nährahmen mit in die opera bringen (erzählt Wagner, der Geschichtschreiber ihres Gemahls), daran sie während derselben so fleißig arbeitete, daß sie auch nicht einmal ein Auge auf das theatrum geworfen, also daß es schiene, als wenn sie blos den Kaiser zu begleiten mit hinein gegangen wäre.“ — In eine ganz entgegengesetzte Region führt uns eine spätere Scene, deren Abbildung wir leider vermissen. Wir befinden uns im weiten Himmelsraume, die Milchstraße ist sichtbar und die Sphäre des Feuers. Auf ihrem Sterne erscheint Venus, auf einem Feuerwagen Cupido. Venus zu Liebe hat Neptun einen Sturm beschwichtigt, den Juno erregte um den Räuber Paris zu verderben; dafür ist Amphitrite ihm als Lohn verheißen, und Cupido hat sich eben Flammen aus der Feuersphäre geholt, die Nymphe damit für ihren alternden Anbeter zu entzünden. Nun rollt Juno

auf dem Wagen Arkturs die Milchstraße daher; den Hohn der Venus kann sie nicht ertragen, den Zorn gegen den Meeresgott nicht länger bemeistern; sie ruft das Feuer zu Hülfe, das auf einem mit zwei großen Salamandern bespannten Wagen erscheint, und von ihr den Befehl empfängt, das Meer ganz auszutrocknen, also, daß Neptun machtlos auf dem Sande sitzen bleibe. Ein so schrankenloses Gebot weiß das Feuer nicht auszuführen, es entschuldigt sich damit, daß kein Element seine Sphäre verlassen dürfe, wird deshalb hart angelassen, und tröstet sich zuletzt mit der Bemerkung: „heißt doch heut zu Tage Jeder ein Dummkopf, der den thörichten Launen der Mächtigen sich nicht fügt; ach, böses Jahrhundert!" — Wir thun diesen Erfindungen eine zu große Ehre an, wenn wir sie fantastische nennen, sie geben vielmehr Zeugniß von einer völligen Erschlaffung der Fantasie die sich in das Grenzenlose und Aberwitzige verirrt. — Nicht anders war es beschaffen mit den musikalischen Dramen die an andern Fürstenhöfen auf die Bühne gebracht wurden. Im Jahre 1662 berief der Hof zu München bei der Geburt Maximilian Emanuels, Enkels des ersten bayerischen Churfürsten, den Cavaliere Peter Paul Bissari, um dieses frohe Ereigniß durch drei Opern zu verherrlichen. Er dichtete die gekrönte Phädra, die gerechtfertigte Antiopa, die rachsüchtige Medea, und setzte sie in Scene. Die folgende sollte immer die vorangegangne an Bühnenprunk übertreffen, die dritte also das bisher Gesehene in großartigster Weise überbieten; sie sollte ein Feuerdrama seyn, wie ihr Urheber sie nennt. „Die Vorsicht, die man in diesem Lande gegen Feuer anwendet (sagt er in seiner Vorrede) und die Gefahren desselben haben in München bisher ein Feuerdrama noch nicht erlaubt;" er also war gekommen, die unersättliche Schaulust auch auf der Bühne durch Feuerwerkskünste zu befriedigen, diese Erfindung seines Vater-

landes nach Deutschland zu verpflanzen. Medea ließ aber in seiner Dichtung keineswegs an der Rache gegen Kreusa und Jason sich genügen; er brachte vielmehr, wohl oder übel, die griechische Mythe überall mit ihr in Verbindung, wo ihm verzehrende oder rächende Flammen von derselben geboten wurden, oder doch hätten gewährt werden können, und so ließ er den Himmelssturm der Titanen und ihre Zerschmetterung durch Jupiters Blitz, den Sturz des Phaeton bei dem die Erde in Flammen geräth, die lodernde Wuth der Gluten des Orkus gegen Orpheus der wider das Gebot des Herrschers der Unterwelt durch Zurückschauen sündigte, und den Medea als Argonauten grimmig haßt, an den Zuschauern vorübergehen, und ergötzte sie daneben durch ein affenhaftes Ungeheuer, Sabaris, das als höllischer Diener die Befehle der Zauberin ausführt, und doch in possenhafter Furcht vor dem Unheil sich entsetzt, das unter seinen Händen hervorgeht. — Hamburg gründete im Jahre **1678** zuerst eine stehende Opernbühne in Deutschland, die in ihren frühesten Anfängen eine ernste Richtung durch die Wahl geistlicher Stoffe an den Tag legte, wie sie denn durch die Oper: „der geschaffene, gefallene, aufgerichtete Mensch" welche die Schicksale des ersten Menschenpaares zum Gegenstande hatte, eröffnet wurde; bald aber nahm auch hier die Lust an theatralischem Prunke überhand, man strebte nach dem Ruhme, fürstliche Bühnen darin zu übertreffen, an Mannichfaltigkeit der Schaustellungen, Veränderung der Scenen 2c. alles zu überragen was bisher in Deutschland gesehen worden war. Die Darstellung des Tempels zu Jerusalem in der Oper von dessen Zerstörung soll allein den, namentlich für jene Zeit, höchst beträchtlichen Aufwand von **15000** Thalern veranlaßt haben; man besang den Licentiaten Schott von dem die Erfindung herrührte, als „Zier seiner Vaterstadt," ja nach seinem Tode feierte man

sein Andenken durch eine Oper: „der Tod des großen Pan" als sei mit ihm die Blüte des Höchsten dahingegangen, was die Bühne, der Spiegel der Welt, zu leisten vermöge.

Das Erzählte wird hinreichen, eine Anschauung von dem Zustande der Opernbühne in der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu geben, und die Überzeugung zu gewähren, daß die Tonkunst, obgleich sie zu Anfange dieses Zeitraums sich im Besitz alles dessen befand, das auf diesem Gebiete ihr die gedeihlichste Entwicklung sichern konnte, dem Übermaaße des Bühnenprunkes habe erliegen müssen, zumal in Deutschland und Italien. Allein es konnte nicht fehlen, daß man an jenen Schaustellungen sich ersättigte, und damit begann die Zeit ihres Wiedererhebens, freilich wieder auf einseitige, die Ausbildung der Kunst in höherem Sinne beeinträchtigende Weise. In Italien erstanden Dichter, die dem musikalischen Drama eine würdigere Gestalt gaben, es von den früheren Abenteuerlichkeiten reinigten; zugleich begann die Wirksamkeit der großen Gesangschulen im Norden und Süden der Halbinsel, zu Venedig und Neapel, in ihren Zöglingen sich zu bewähren, die von da an die Opernbühnen Europa's beherrschten. Das Virtuosenthum, früherhin neben dem Prunke der Schaustellungen nur mit Mühe sich behauptend, gewann jetzt, auf einer höheren Stufe der Ausbildung, bei den an jenen Ernüchterten die Oberhand; je größere Geltung ihm aber zu Theil wurde, um so mehr trachtete es nach ausschließender. Die Tonmeister, wenn zuvor von ihren Dichtern ihnen nichts geboten war, woran sie sich hätten begeistern können, fanden sich freilich darin nunmehr in einer günstigeren Lage, allein sie fielen jetzt der viel drückenderen Obmacht der Gesangskünstler anheim, an deren Gaben sie sich zu erwärmen, diesen ihre Schöpfungen anzubequemen hatten. Wohl ihnen, wenn ein Sänger von Geist und Gemüth sich an sie schloß, dem

es gegeben war mit ihnen in die rechte Würdigung der vorliegenden künstlerischen Aufgabe einzugehen; aus einem solchen Vereine gingen dann die strahlenden Glanzpunkte in den Werken der Meister hervor, aber freilich nur einzelne; denn selbst der bessere Sänger, weil er nach ausschließender Geltung strebte, wünschte alles Übrige neben sich in Schatten gestellt zu sehn, um so mächtiger hervorleuchten zu können. Zu einem künstlerischen Ganzen zu gelangen, war unter solchen Verhältnissen unmöglich, auch vermißten es die Bühnenfreunde Italiens nicht, deren Genußsucht es für eine Anstrengung gehalten hätte, einem solchen mit gleicher Spannung zu folgen. Der glänzenden Leistung eines beliebten Sängers, zumal aber einer Sängerin ihre volle Aufmerksamkeit geschenkt zu haben, hielten sie für genügend, alles Andere ließen sie als anmuthigen Kitzel des Gehörs, bei halbem Hinhorchen, ja mit dem Fremdesten beschäftigt, an sich vorübergehen. Wie hätten sie aber auch dem Ganzen eines Schauspiels dauernden Antheil zuwenden können, in welchem die Mittel der Darstellung dem Darzustellenden auf die Dauer gänzlich widersprachen, in welchem ernste Herrscher und gefeierte Helden mit der hellen und geschmeidigen Stimme der Jungfrauen und Knaben zu ihnen redeten; denn solche, dem feineren Sinnenreize schmeichelnde Klänge wünschte man vor Allem zu vernehmen. Daß an den europäischen Höfen, die das musikalische Drama von Italien her, und durch italische Sänger bei sich einbürgerten, dasselbe in ähnlichem Sinne sich gestaltete und genossen wurde, darf nicht befremden.

Hier nun werden wir zu der künstlerischen Thätigkeit des unsterblichen Händel hingeleitet, die Anfangs an die Oper sich lehnend, dann von deren Gebiete durch äußere Verhältnisse abgelenkt, endlich eine neue Gattung erschuf in der sein mächtiger Geist erst in ganzer Fülle sich zu offenbaren vermochte. In

wiefern diese eigenthümliche Entwicklung seines Wirkens und Schaffens mit dem Gegenstande dieses Vortrages in Zusammenhange stehe, wird der Fortgang desselben ergeben.

Seit dem Jahre 1714 weilte Händel dauernd in England. Bis zum Jahre 1720 beschäftigten ihn Aufträge englischer Großer, namentlich des Grafen Burlington und des Herzogs von Chandos: dieser Zeit gehören seine größeren Instrumentalwerke an, und seine sogenannten Anthems, Psalme und andere geistliche Gesänge, meist für die Capelle des zuletzt Genannten in Cannons geschaffen. Im Jahre 1720 vereinigte sich eine Gesellschaft Vornehmer, welche früher Italien besucht hatten, in dem Plane, die italienische Oper dauernd in London einzubürgern und Händel, zuvor schon mit Ruhm und Auszeichnung auf diesem Gebiete in Italien thätig, erhielt den Auftrag, Sänger und Spieler von daher zu diesem Zwecke zu vereinigen. Es geschahe, und schon 1720 betrat seine erste in England gesetzte Oper, Rhadamist, die Bühne.

Gleichzeitig aber war ihm auch von dem Herzoge von Chandos noch der Auftrag geworden, ein geistliches Schauspiel in englischer Sprache, Esther, in Musik zu setzen, das — worüber wir nicht mit Bestimmtheit unterrichtet sind — von Pope oder Arbuthnot gedichtet, in den Chören mit denen es durchwoben war, sich an die ältere Dichtung Racine's lehnte, wenngleich die Handlung anders geordnet und um Vieles gedrängter war, die Chöre auch in lebendigerem Zusammenhange mit derselben standen. Racine hatte sein Drama auf Veranlassung der Frau von Maintenon im Jahre 1689 für die jungen Fräulein zu Saint Cyr geschrieben, um in allen seinen Theilen, auch den Chören, nur von ihnen ausgeführt zu werden. Für diese letzten stand ihm Jean Baptiste Moreau zur Seite, ein damals erst kurze Zeit in Paris weilender Tonkünstler, dessen Gesänge, obgleich

auf hohe Stimmen verschiedenen Umfanges beschränkt, ihn und die Zuhörer in hohem Grade befriedigten, dem er in der Vorrede zur Esther — ohne ihn namentlich zu nennen — die größesten Lobsprüche spendet, der auch später bei Aufführung der Athalja (1697) in gleichem Verhältnisse sich ihm gesellte. Jene Vorrede enthält nun, bei Gelegenheit der Chorgesänge folgendes Bekenntniß Racine's: „indem ich (sagt er) die mir gewordene Aufgabe zu lösen bestrebt war, wurde ich inne, daß ich daneben theilweise einen Plan ausführe, der meinen Geist oft schon beschäftigt hatte; Handlung und Chorgesang nämlich auf ähnliche Art in Verbindung zu bringen, wie es die Alten in ihrer Tragödie gethan, und demjenigen Theile des Chors den Preis des wahren Gottes in den Mund zu legen, den jene mit Lobgesängen auf ihre falschen Gottheiten beschäftigt hatten."

Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Herzog von Chandos als er Dichter und Tonsetzer mit einer ähnlichen Aufgabe beschäftigte, auch einen gleichen Plan im Sinne gehabt; das später zu Berichtende wird diese Voraussetzung bekräftigen. Die große Frische und Kraft Händelscher Chöre hatte er durch die für ihn gearbeiteten Anthems kennen gelernt; an Beidem wünschte er nun auch bei der scenischen Darstellung eines geistlich-musikalischen Drama's sich zu erfreuen. Die italienische Oper jener Zeit bot für Chöre keine Gelegenheit; selten erschienen sie im Laufe der Handlung, regelmäßig erst am Schlusse des Ganzen, wo die vornehme Welt das Haus zu verlassen pflegte, und Niemand mehr sonderlich auf sie achtete. Selbst mehrstimmige Gesänge kamen selten vor, höchstens zweistimmige, wenn das Zusammentreffen ebenbürtiger Talente Veranlassung gab, sie im Wetteifer nebeneinander hören zu lassen. Auch mit den Chören in Händels Opern war es nicht anders beschaffen; wem nur sie bekannt geworden wären, leicht und oberflächlich hingewor-

fen wie sie sind, würde nicht ahnen können, welch' ein mächtiger Geist in den späteren Werken andrer Art des Meisters eben hierin sich kund gebe.

Händels Esther wurde zu Cannons, wahrscheinlich vor einer eigends geladenen Gesellschaft aufgeführt, die Handschrift blieb im Besitze des Bestellers, das Werk ruhte mehre Jahre, und während dieser Zeit war von demselben nicht weiter die Rede, da der Meister nun mit aller Kraft der Opernmusik sich hingab. Freilich stellen auch seine Werke auf diesem Gebiete nur den einförmigen Wechsel dar zwischen unbegleitetem und begleitetem Recitative und der Arie, seltener einem Duett; aber sie ragen doch hervor unter der Menge gleichartiger Hervorbringungen durch den großartigen Sinn mit dem er die Eigenthümlichkeit der Hauptpersonen seiner Dramen aufzufassen und darzustellen wußte, allezeit mit der feinsten Rücksicht auf die Gaben der ihm zu Gebote stehenden Kräfte. Dabei heischte er aber auch von seinen Sängern unbedingten Gehorsam gegen seine Gebote, und es war seiner stolzen, herrischen und kräftigen Natur gegeben, dieselben siegreich gegen sie geltend zu machen; die energischen Mittel sind bekannt, durch die er ihren Eigensinn zu bändigen, ihre Anmuthungen abzuweisen wußte. Aber jene Sänger, sonst gewohnt, die Meister zu beherrschen, nährten gegen ihn einen heimlichen Groll, wiewohl sie den Haupttheil des ihnen gespendeten Beifalls allein der sinnigen Weise zu danken hatten, womit er ihre Vorzüge in helles Licht setzte; sie wußten ihre besonderen Gönner aus den Unternehmern gegen ihn aufzuwiegeln, bereiteten ihm allerhand Verdruß und lähmten seine Wirksamkeit. Mitten unter diesen Zerwürfnissen, im Jahre 1731, war es (gleichviel durch welche Mittel) gelungen, eine Abschrift jener schon seit 11 Jahren gesetzten Esther zu erhalten, und Händels Verehrer führten dieselbe unter Mitwir-

kung der königlichen Capellknaben und der philharmonischen Gesellschaft im Hause des Herrn Bernhard Gates scenisch auf. Bei dem großen Anklange den diese Aufführung fand, veranstaltete man eine zweite vor einer größeren Versammlung, in den weiteren Räumen der Taverne zur Krone und dem Anker, in Händels Gegenwart; durch die Stellung, die man dem Chore dabei einräumte und die scenische Einrichtung gab man zu erkennen, daß man ein der griechischen Tragödie Verwandtes darzustellen dabei im Sinne habe, eine Ansicht, die wir daher bei der frühesten Darstellung zu Cannons auch wohl voraussetzen dürfen. Durch Händel erhielt die Kronprinzessin (princess Royal), seine Schülerin, von dieser Aufführung Kenntniß, und sprach gegen ihn den Wunsch aus sie auf dem großen Operntheater (Haymarket) wiederholt zu sehen. Allein hier that der Bischof von London, Dr. Gibson, Einspruch, er wollte die öffentliche, scenische Aufführung eines aus dem Canon der heil. Schrift geschöpften Drama's nicht gestatten, selbst wenn sie mit dem Buche in der Hand geschehe. Der zurückgewiesene Meister begnügte sich vor der Hand damit, sein Werk wieder zu prüfen und zu überarbeiten; im nächsten Jahre (1732) gelang es ihm denn auch dessen Aufführung auf dem Haymarkettheater zu bewirken, doch wurde sie nur ohne alles Bühnenspiel und Gepränge — in still life — erlaubt. Auch in dieser Gestalt erregte das Werk allgemeine Bewunderung, zumal die gewaltige dramatische Kraft jener Arie und des ihr folgenden Chors mit denen der dritte Theil begann: „Jehovah, mit Preis gekrönt, der du in ewigem Lichte wohnest, dessen Diener Feuerflammen sind, erhebe dich in deiner Kraft gegen unsre Feinde mit deinen Donnern! — Er kommt, er kommt unser Weh zu enden, er schleudert sein Geschoß gegen unsere Widersacher" rc. Dieser Beifall ermunterte den Meister auf dem angetretenen Wege fort-

zugehen; das folgende Jahr brachte seine Deborah und Athalja, und mit seiner Esther in ihrer Erneuerung beginnt jene Reihe von sogenannten Oratorien, in denen er auf der Höhe seiner Kunst, in seinem eigentlichen Berufe erscheint; im Glanzpunkte seines neuen Schaffens erst da, wo er, von der Opernbühne wegen der gegen ihn geübten Ränke für immer geschieden, seine volle Kraft jenem Berufe gewidmet hatte. Das der scenischen Darstellung des ersten jener Werke entgegengetretene Hinderniß, durch das Mancher entmuthigt worden wäre, hatte ihm zur Förderung und zum Segen gereicht, eben an ihm war sein Geist zu vollem Bewußtseyn erwacht. Er hatte es nun als seine eigentliche Aufgabe erkannt, seine Tonbilder, die ohne allen äußerlichen Prunk den Hörern selbständig entgegen treten sollten, schärfer, anschaulicher auszugestalten, er hatte Raum gewonnen für eine gewisse epische Breite, die bei der Bühnenaufführung unstatthaft gewesen wäre, zumal in den Chören; ganz zu geschweigen, daß so kunstreich und ausführlich Durchgebildetes im Gedächtnisse der Bühnensänger kaum hätte haften können. Im Besitze desjenigen, was die Hellenisten des beginnenden 17ten Jahrhunderts, der griechischen Tragödie nachgehend gefunden, des redeähnlichen Gesanges; dessen, was Monteverde, ihren Spuren folgend, dem Gesange die Kraft wortloser Töne gesellend, errungen, der Macht des Ausdruckes, hatte er daneben noch gewonnen, was jenen früheren Bestrebungen versagt geblieben war, sei es durch Beschränktheit der sie Leitenden, sei es durch Ungunst der Zeit: die Hoheit und Würde der Aufgaben, das tiefe religiöse Interesse, wodurch das Drama der Alten erst geworden war, was es gewesen; und wollen wir den Ausschluß leibhafter Darstellung als einen Mangel betrachten, so kam dem Meister dagegen wiederum zu statten, daß er über die engen Grenzen der Bühne

hinausschreiten, und wenn nicht leibhaft, doch im Geiste uns schauen lassen konnte, was jener nur anzudeuten vergönnt, meist ganz versagt ist: die Schicksale der Völker, ja die ewige That der Erlösung selbst, in dem großartigsten Gespräche der Seher des alten Bundes, der Evangelisten und der Apostel des neuen, in den eigenen Worten des heiligen Buches. Wir sehen ein Neues hervorgeblüht aus dem Alten, Gestalt und Leben gewinnend durch eine selbständig gewordene Kunst, die zuvor nur Dienerin der Poesie gewesen; aber, wenn auch ein ganz Anderes als dieses, so doch mit ihm in innerem wesentlichem Zusammenhange, entsprossen aus gleicher Wurzel, deren lebendige Triebkraft gesunde Schößlinge mannichfacher Art zu erzeugen, sie zur Blüte zu entfalten, zur Frucht zu zeitigen vermochte.

Allein auch dem scenisch dargestellten musikalischen Drama stand eine Erneuerung bevor durch einen jüngeren Zeit- und Landesgenossen Händels, Christoph Gluck, der fast ein Menschenalter nachher, nachdem er Jahre lang in Italien, Deutschland, England (in seinem dortigen Treiben mit Geringschätzung angesehen von dem älteren Meister) die breitgetretenen Pfade der damaligen Oper gewandelt war „bis über seines irdischen Lebenspfades Mitte hinaus,“ nunmehr, von neuem Geiste beseelt, einen andern Weg erwählte und stetig verfolgte, dem Übergewichte des Virtuosenthums Grenzen steckte, und dem Kunstganzen seine Rechte wiederum sicherte. Er begann seine neue Laufbahn zu Wien am Hofe der Kaiserin Maria Theresia, von Wenigen anerkannt, von der Mehrheit geringgeschätzt und verworfen; gleich Peri und Monteverde zuerst mit dem Orpheus (1764), dem er dann die Alceste (1769) und die Helena (1770) folgen ließ. In Paris, wohin er sodann sich wandte, unterstützt von seiner vormaligen Schülerin, der unglücklichen Königin Marie Antoinette, gelang

es ihm Beifall zu gewinnen für seine Iphigenia in Aulis (1772), und für die Erneuerung seiner ersten beiden Wiener Opern, denen (wie seinen spätern Schöpfungen) er die dritte opferte, indem er sie mit dem Besten in ihr ausstattete; nach mancherlei Kämpfen, deren Einzelheiten ich hier nicht folgen darf, wie ich denn auch seine geringeren Hervorbringungen übergehe, erhoben Armida (1777) und Iphigenia in Tauris (1779) ihn auf den Gipfel seines Ruhmes. In der Wahl der ersten jener beiden Aufgaben war er abgewichen von seinem bisherigen Verfahren, nur Stoffe aus griechischer Mythe zu bearbeiten; er wollte gegen seinen Vorgänger zu Paris, den Florentiner Johann Baptist Lulli in die Schranken treten, und dessen mit Recht gepriesenstes Werk gleichen Namens überbieten, doch mit dankbarem Anerkennen, daß ar ihm den Weg gebahnt habe. Die Grundsätze seines Schaffens hat er selber in den Widmungen zweier seiner Werke entwickelt, und wenn er darin nicht mit Bestimmtheit ausspricht, daß er den Spuren der Alten nachgehe, so legen doch seine Kunstschöpfungen ein bestimmtes Zeugniß davon ab, daß er es gethan.

In der Widmung seiner (wie es scheint noch vor ihrer Aufführuug herausgegebenen) Alceste an den Erzherzog Peter Leopold, Großherzog von Toskana, eifert er gegen das beschränkte und beschränkende Virtuosenthum in ähnlicher Art, nur gerechter, als die Florentiner Hellenisten es zuvor gegen die hohlen Künsteleien der Contrapunktisten gethan. Es sei seine Absicht gewesen, da er dieses Werk begonnen (sagt er), das italienische musikalische Drama von allen Auswüchsen zu reinigen, wodurch die unverständige Eitelkeit der Sänger, die schwächliche Nachgiebigkeit der Meister dasselbe verunehrt, das schönste, prachtvollste Schauspiel zu dem lächerlichsten und widerwärtigsten herabgewürdigt hätten. Sein Streben sei dahin gegangen, der Tonkunst ihre rechte Wirksamkeit zu sichern, in-

dem sie die Handlung erwärme, den Ausdruck erhöhe, nicht aber mit unnützem Putze und erkältenden Künsteleien störend und lähmend dazwischentrete; daß sie gleich der lebendigen Färbung, der wohlgeordneten Vertheilung des Lichtes und Schattens in der Malerei, die Gestalten durchgeiste und abrunde, ohne deren Umrisse zu versehren. Deshalb habe er verschmäht in der Mitte der belebtesten Handlung den Sänger zu unterbrechen um ein ermüdendes Vorspiel erst vorübergehen zu lassen; den Gesang in der Mitte eines Wortes auf einem Vocale festzuhalten, der die Bequemlichkeit für allerhand Gurgeleien gewähre, mit denen eine geschmeidige, wohlklingende Stimme sich zu brüsten vermöge, — mit einem Worte, er habe alle jene Mißbräuche zu verbannen gestrebt, gegen die seit langer Zeit die Vernunft und der gesunde Menschenverstand sich auflehne. Durch die Eingangsmusik habe er den Hörer auf das Schauspiel vorbereiten, ihn in die Stimmung versetzen wollen, die dessen Inhalt erheische; das begleitende Instrumentenspiel habe er mit dem wachsenden Antheile an dem Vorgange, mit der erhöhten Leidenschaft in das rechte Verhältniß zu setzen gesucht, damit zumal jener herkömmliche schneidende Gegensatz zwischen redendem Vortrage und begleitetem Gesange ausgeglichen werde, der auf das Ungehörigste die Kraft und Wärme der Handlung gefährde. Er lobt dann seinen Dichter (Calzabigi), der ihm willig entgegengekommen sei, ihm statt blumenreicher Beschreibungen, überflüssiger Vergleichungen, kalter, wortreicher Sittensprüche, die Sprache des Herzens, mächtige Leidenschaft, anziehende Verhältnisse, ein Schauspiel voll reicher Mannichfaltigkeit geboten habe. — Damals wagte er zu hoffen, daß Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit den Sieg davon tragen werde: in der Widmung seines späteren Werkes, Paris und Helena, (1770) an Dom João de Braganza, erklärte er sich für enttäuscht.

Die Geschmäckler, die Halbwisser (i buongustai, i scioli) deren Unzahl das größeste Hinderniß des Fortschrittes der Kunst sei (sagt er), seien losgebrochen gegen seine Grundsätze, die freilich wenn Wurzel fassend, alle ihre Ansprüche auf entscheidendes Urtheil, auf Fähigkeit des Hervorbringens, vernichten müßten. Man habe nach formlosen, schlecht geleiteten, schlechter noch ausgeführten Proben über die Alceste urtheilen zu können gewähnt, absprechen wollen über die Wirkung dessen in engem Gemache, das einer geräumigen Schaubühne bestimmt sei: eine wohlüberdachte Nachlässigkeit, auch wohl einen Druckfehler, habe man zu Todsünden gestempelt, endlich mit Stimmenmehrheit bei voller Versammlung gegen seine angeblich barbarische ausschweifende Musik entschieden. Er fordert nun seinen Gönner auf, nicht als Beschützer, sondern als Richter neben ihm zu stehen. Wohl wisse er, man urtheile auch über Andere unter ähnlichen Voraussetzungen, ja, mit einer gewissen Sicherheit nicht zu irren; wie groß aber sei der Unterschied! einem Zerrbilde schade ein verfehlter Umriß nicht, ein schönes Antlitz werde dadurch unwiederbringlich entstellt, ein geringer Fehler im Ausdrucke könne einen edlen Gesang zum Gassenhauer herabwürdigen. Bei Darstellung eines Kunstwerkes sei die Gegenwart, die Leitung seines Urhebers so wesentlich als die der Sonne den Werken der Natur gegenüber; er sei die Seele, das Leben des Ganzen, ohne ihn bleibe alles Dunkel und Verwirrung.

Es ist wahr, er redet hier mit hohem Selbstgefühle von sich und seinen Schöpfungen, und man hat ihm wohl Anmaßung und Hochmuth vorgeworfen, auch seine Werke, über die er mit ausführlicher Erläuterung sich verbreite, für Hervorbringungen grübelnden Verstandes mehr, als schöpferischer Einbildungskraft halten wollen. Eine Sprache jedoch wie die seinige geziemt dem Künstler gar wohl, der, indem er weiß

was er will, auch wirklich leistet was er gewollt, der die Erzeugnisse einer Gabe, die er nicht von ihm selber hat, als Früchte eines höheren ihm verliehenen Geistes mit allem Fuge gegen jeden Umglimpf, jede Entstellung vertritt. Wer endlich jemals mit offenem Ohre und reinem Sinne seinen Orpheus, seine Alceste, seine Iphigenia in Tauris in sich aufnahm; wer jener störrischen, strengen, mächtig umrauschten, zuletzt in schneidende Mißlaute gespalteten Einklänge sich lebendig zu erinnern weiß, mit denen die Geister der Unterwelt dem Gatten begegnen, der die verlorene Gefährtin zu suchen kommt, der mißtönenden abwehrenden Rufe, mit denen sie seine schmelzenden Töne unterbrechen; wer sich vergegenwärtigt, wie vor seiner Bitte zuerst das drohende Rauschen verstummt, die in jenen harten Einklängen schlummernde Harmonie Anfangs in einzelnen Zusammenklängen erwacht, dann immer mächtiger hervorbricht, bis sie in ganzer Fülle zuletzt den Sieg des Sängers verkündet über seine widerwillig weichenden Dränger; wer in den Tönen des Meisters jenen innern Kampf der Gattin vernahm, die für den Gemahl ihr Leben hingeben möchte, und immer doch zurückschaut nach seinen theuersten Gütern, an welche Liebe und Pflicht sie knüpfen, bis sie als siegreiche Heldin das Opfer vollzieht; vor wem der Tondichter das Bild der gewaltsamen Ausbrüche innerer Qual des Orest aufrollte, die der liebevolle Zuspruch seines Freundes zu besänftigen strebt, das Bild des Gemarterten, der von dem Freunde getrennt, in den Schlummer der Ermattung versinkt, aus dem die Stimme der Rachegöttinnen ihn zu neuer Pein erweckt, bis sie vor dem Erscheinen der Schwester entweichen; wem dann die milde, hehre Klage Iphigeniens erklang um ihr dahingegangenes Geschlecht, ihr Todtenopfer für Orest, das den Tönen anklingt mit denen der Meister zuvor ihre Ankunft in Aulis begrüßen ließ; alles die-

ses, bei tiefer Bewegung des Gemüthes, ja, gewaltiger Leidenschaftlichkeit, immer durchgeistet von der edelsten, reinsten Schönheit, an der das Gemüth sich reinigt und erhebt; dem wird, solchen Tönen gegenüber, die Erinnerung erwachen an die herrlichsten Schöpfungen griechischer Plastik, und er wird bekennen, der Meister sei lebendig durchhaucht gewesen von deren Geiste, und was er hervor gebracht, von diesem erwärmt, sei ein Geschaffenes gewesen, nicht ein Ergrübeltes.

Hier stände ich nun am Ziele meiner Darstellung, sofern ihr gelungen seyn sollte die Überzeugung zu gewähren, daß auch auf dem Gebiete einer Kunst, die in ihrer gegenwärtigen Ausbildung dem Wesen des klassischen Alterthums fernab zu liegen scheint, dessen mächtiger Geist zündend und belebend gewaltet, wenn es auch der Folgezeit keine Früchte seines einstigen Schaffens als Vorbilder hinterlassen hatte. Diese Zeit, indem sie bestrebt war, Berichten und Vorschriften jener entschwundenen Tage nachgehend, solche Vorbilder zu ergänzen, kam wohl dem Alterthume näher, gewann neue Darstellungsmittel als Frucht ihres beharrlichen Bemühens; als sie aber in dem einseitigen Eifer, jene dahingegangene Blüte in ihrem ganzen Umfange wieder heraufzubeschwören, die sich verjüngende Tonkunst, die der Dichtung nunmehr ebenbürtig an die Seite zu treten sich berufen hielt, derselben wiedervöllig unterordnen wollte, wie sie es vormals gewesen, da durchbrach diese die Schranken, in die man sie zu zwängen gedachte, überwältigt freilich zunächst durch die krankhaften Gelüste einer ermatteten Zeit, erstrebte dann eine eben so unberechtigte Alleinherrschaft, bis sie von dem lebendigen Geiste des Alterthums erfrischt und erneut, in die ihr gebührende Stelle zurücktrat und bewährte, daß ihr gegeben sei, jenen Geist um so reiner zurückzustrahlen, je weniger sie in ihrer eigenthümlichen Entwicklung gestört werde, oder gegen eine verwandte Kunst sich überhebe.

Mannichfache Abwandlungen noch hat das musikalische Drama erfahren, nachdem es durch die Zeiten des Übergewichtes der Prunksucht und des Virtuosenthums gedrungen war, und Vieles noch wäre zu sagen über manche unvergleichliche Schöpfung auf seinem Gebiete, über die Hoffnungen, die es für die Zukunft gewährt, die Befürchtungen des Entartens die es erregt: allein alles dieses liegt außerhalb des Kreises meiner Aufgabe. Ich darf jedoch nicht völlig von dieser scheiden, ohne noch eines Versuches gedacht zu haben, der einer nahen Vergangenheit angehört, des Versuches, eine der edelsten Blüten der antiken Tragödie in treuer, die Form der Dichtung möglichst wahrender Übertragung im Geleite der Tonkunst wieder die Bühne betreten zu lassen. Dabei handelte es sich nicht darum, jene Form, eine auf unserem Boden nicht naturwüchsige, wieder zu allgemeiner Geltung zu bringen, sondern eine lebendige Anschauung dessen zu gewinnen, was dem einsamen Leser, dem bloßen Hörer auch des geistreich Vorgetragenen, doch nur ein bleiches Schattenbild seines vormaligen frischen Glanzes zu gewähren vermag. Nothwendig kam denn auch, namentlich bei den Chören, dadurch wiederum die Frage zur Sprache von dem Verhältnisse der Tonkunst zu der Dichtung; man forschte, wie Form und Inhalt dieser letzten durch die Mittel jener ersten belebt werden könne, zu völligem Einklange beider. Vielen schien der edle, zu früh aus unserer Mitte geschiedene Tonmeister, dem das Werk übertragen war, mit seinen Leistungen nicht genügt zu haben, und mancher spätere ehrenwerthe Versuch dem Ziele näher zu treten, hat sich diesen gegenübergestellt. Würde aber die Aufgabe, im Betonen des tragischen Chors den Hellenen im Einzelnen so nahe zu kommen, als Lehre und Berichte ihrer Zeit, ohne Vorbilder, uns dazu befähigen, allen Vortheilen also dabei zu entsagen, welche

die selbständige Ausbildung unserer Musik als einer modernen Kunst uns bietet, nicht endlich zu der viel ausgedehnteren Forderung leiten, das antike Drama, wenn wir es uns doch wieder vorüberführen wollen, in der gesammten Gestalt zu erneuen wie es einst in das Leben trat, und seine Zeitgenossen begeisterte? Die Lösung einer Aufgabe von solchem Umfange geböte uns zugleich die Herstellung so manchen Verhältnisses, das derselben sich nothwendig entzieht; zu einer vollständigen würden wir niemals gelangen können. Gerecht freilich ist der Wunsch nach Melodieen für den tragischen Chor, die gleich ächten Volksweisen und den aus ihnen hervorgegangenen, auf ihnen beruhenden älteren geistlichen Gesängen in ihrer Urgestalt, ein treues Gegenbild der Dichtung und der in ihr waltenden Gesammtempfindung gewährten, indem sie zugleich, ohne der Einheit der Sprach- und der musikalischen Betonung ängstlich nachzugehen, jener auch im Einzelnen Genüge leisteten. Vielleicht ist er auch nicht unerfüllbar, wenn das eigenthümliche Verhältniß des rhythmischen und des taktischen Gesetzes, das in jenen Weisen eine so befriedigende Verschmelzung findet, zu einem würdigen Gegenstande der Forschung gediehen seyn wird, statt diese zu Gunsten jenes letzten, dem allein die Herrschaft gebühre, ohne Weiteres abzuweisen. Man könnte, wäre zu hoffen, dadurch und mit Hülfe einfacher harmonischer Entfaltung, die vollkommenste Verständlichkeit des gesungenen Wortes erreichen, ohne den Vortheilen zu entsagen, welche die Ausbildung unserer heutigen Tonkunst gewährt. Muster und Vorbilder könnten dabei allerdings jene älteren Betonungen antiker Maaße uns nicht seyn, deren wir zu Anfang dieses Vortrages gedachten, da ihr Fortbilden in der Mitte seiner Entwickelung unterbrochen wurde; wohl aber Anknüpfungspunkte und Wegweiser, wie sie es in mancher Beziehung für ihre Zeit gewesen

sind. Allein dürfen wir wagen, was in der Volks-, in der älteren Kirchenweise die Frucht eines inneren, lebendigen, zeitgemäßen Dranges gewesen, auf dem Wege bloßen verständigen Abwägens, einer entschwundenen Zeit gegenüber zu erreichen? Bis dieses einem von deren ganzem Wesen schöpferisch durchdrungenen Tonkünstler gelungen seyn wird, werden wir dem Urheber der Musik zur Antigone des Sophokles zu danken haben, daß er jene beiden, vom Geiste und Sinne des Alterthums lebendig berührten großen Meister, deren Leistungen der Schluß dieser Abhandlung in das Gedächtniß rief, zu seinen Mustern wählte, und in ihrem Geleite ein lebensvolles Bild uns entgegenbrachte.

Berichtigungen.

S. XI. der Vorrede, Zeile 8 von unten, ist Jenem zu lesen statt Jnem.
= 29 Z. 1 der Anmerkung: l. Melodie statt Melodieen.
= 69 = 5 von unten: l. werde st. werden.
= 89 = 1 v. oben: l. lauru st. laura.
= 187 = 13 v. u.: l. worin st. in der.
= 194 = 2 v. o.: l. eine solche st. ein solches.
= 194 = 3 v. o.: l. verbieten st. verbietet.
= 207 = 19 v. o.: l. stellen st. stellten.
= 231 = 7 v. u. fehlt ein Comma hinter „gerechtfertigt".

Berichtigungen.

S. XI. der Vorrede, Zeile 8 von unten, ist Jenem zu lesen statt Inem.
= 29 Z. 1 der Anmerkung: l. Melodie statt Melodieen.
= 69 = 5 von unten: l. werde st. werden.
= 89 = 1 v. oben: l. lauru st. laura.
= 187 = 13 v. u.: l. worin st. in der.
= 194 = 2 v. o.: l. eine solche st. ein solches.
= 194 = 3 v. o.: l. verbieten st. verbietet.
= 207 = 19 v. o.: l. stellen st. stellten.
= 231 = 7 v. u. fehlt ein Comma hinter „gerechtfertigt".